

LES GRANDS ARTISTES

FRANS HALS

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par Edmond Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hals (Frans), par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre-Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Peintres (Les) de manuscrits et la miniature en France, par Henri Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

5636-08. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

FRANS HALS

PAR

ANDRÉ FONTAINAS

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

—

FRANS HALS

I. — Frans Hals et ses contemporains.

Parmi les peintres hollandais du xviie siècle, Frans Hals arrête l'attention par un ensemble de qualités dont il est malaisé de définir, tout d'abord, la nature. Mais si, au musée d'Amsterdam, au musée de Berlin, au Mauritshuis de La Haye, au Louvre, on le compare aux autres portraitistes les plus réputés, ses contemporains et ses compatriotes, bientôt des différences capitales apparaîtront, pourtant, avec évidence.

Michiel Jansz van Miereveld, Jan Anthonisz van Ravesteijn, Nicolaes Elias, Paulus Moreelse, qui sont du même âge que lui ou à peine ses aînés, Dirk Santvoort, Thomas de Keyser, Jan de Braij, Bartholomeus van der Helst, un peu plus jeunes, apportent dans l'exécution de leurs portraits une franchise égale ; ce sont bien des artistes de même famille. Identique est leur idéal ; les moyens dont ils usent ne sont pas variés à l'infini. Avec une science précise, ils fixent sur leurs toiles la ressemblance de leurs modèles. Nous sommes en présence d'hommes extraordinairement probes et consciencieux ; ils ont travaillé suivant les règles

d'une méthode éprouvée; ils n'ignorent rien de leur métier; ils en appliquent toutes les ressources, dans chaque occasion, avec le même soin réfléchi et méticuleux.

Chez tous, le tempérament présente des analogies singulières. Il est facile de démêler chez Miereveld ou Ravesteijn plus de réserve, plus de vigueur chez Moreelse ou chez Vander Helst, mais ils n'en demeurent pas moins tous de complexion moyenne et bourgeoise. Ils représentent les aspirations quotidiennes de la classe aisée, dirigeante, toute puissante, en Hollande, à leur époque.

Ce sont des historiographes minutieux et avisés. La sincérité de leurs portraits sans apprêt et sans afféterie nous frappe et parfois nous charme, mais, le plus souvent, quand les figures ne nous captivent pas par des qualités qui leur soient propres plutôt qu'elles ne proviennent du fait du peintre, elles nous rebutent par une certaine indifférence, par une atonie de l'expression. Elles ne sont point saisies sous des aspects où transparaisse le secret de leur personnalité; elles se dressent devant nous mécaniquement, fidèles et neutres ; nous n'y pouvons surprendre le mobile d'un acte ni d'une pensée.

Ces artistes sont aussi éloignés de la fantaisie joyeuse et débraillée de Brouwer, de Steen, ou, plus élégante, de Ter Borch, que du rêve plus profondément humain de Rembrandt et de son école. Pour ces derniers, pour le magicien prodigieux et incomparablement douloureux, pour Ferdinand Bol, pour Nicolaes Maes, pour Fabritius, pour les plus subtils comme pour les médiocres, l'art du

portrait offre un intérêt tout à fait différent. La matérialité de la ressemblance, qui de toute nécessité importe, ne constitue plus seule l'objectif de l'exécutant; elle doit être dotée de sa valeur intime, latente et profonde; elle doit traduire la vie intelligente et inconsciente; dans les traits du visage, dans le regard des yeux, dans le frémissement, à l'ombre ou à la lumière, des narines, des lèvres, dans l'attitude du corps tout entier doivent se révéler, à la mesure de la sensibilité du peintre, les joies, les souffrances, les volontés, la lassitude de l'âme qui palpite par-dessous.

Ces idéalistes, ces panthéistes sont animés du souffle irrésistible d'un enthousiasme lyrique; en face d'eux, c'est la prudence excessive d'un système résolument réaliste. Frans Hals seul, ou, en Hollande, le premier, n'appartient tout entier ni à l'une ni à l'autre de ces deux écoles. Certes il est réaliste, mais sans parti pris mesquin, et non plus à la façon de ses devanciers et de ses contemporains. Comme le leur, son art ne dépasse pas, le plus souvent, la physionomie superficielle des personnages qu'il peint; il entend peu de chose aux mystères de l'âme et ne se soucie guère d'une étude qui lui permettrait d'en surprendre les muets sursauts. Les lignes de la figure humaine, l'aspect variable que leur confèrent les mille jeux du modelé et de la lumière, c'est là ce qui le retient; il surprend au passage des transformations sans nombre, qui vont de la plus grave sérénité à des explosions de douleur ou de joie; il transcrit les symptômes révélateurs de tous les sentiments, et lui-même, au gré de son humeur ou selon son âge, sait en

provoquer l'éveil. Ravesteijn, Miereveld étaient-ils gais ou sombres ? Rien ne nous l'indique; mais on sent Hals insoucieux et bon vivant quand il fit le *Joyeux Buveur* du musée d'Amsterdam ou encore le *Portrait de Beresteijn* que possède le Louvre ; la misère et la tristesse l'accablaient quand il peignit les groupes de *régents* et de *régentes* de Harlem.

Aussi bien que Rembrandt, quoique dans une direction différente, il est bien seul, et il est lui. Sa conception de l'art — ou son instinct — lui est propre. Il ne se laisse diriger, circonscrire, absorber par personne. S'il n'a pas poursuivi les hautaines chimères sur des cimes infréquentées, il a vibré de plaisir et de souffrance. Son art n'est pas le miroir froidement exact des réalistes absolus. Le mouvement trahit, dans les images d'hommes et de femmes qu'il nous a laissées, leur résignation ou leur joie. Au lieu de n'être que véridique scrupuleusement, il l'est avec une fougue incomparable.

II. — Biographie.

L'art prodigieux du XVIIe siècle hollandais avait, aux époques qui suivirent, été presque enseveli dans les ténèbres d'un dédaigneux oubli. Quelques grands noms d'alors ne s'en sont point relevés. Les portraitistes, n'ayant retracé que la ressemblance de figures bourgeoises et inconnues à l'histoire, éprise avant tout de physionomies guerrières et glorieuses, furent les plus désignées victimes



Cliché Hanfstaengl.

ENFANTS CHANTANT.
(Musée de Cassel.)

de cette pesante injustice. Vers le milieu du XIXe siècle commença l'ère des travaux d'érudits patients ; la Hollande fut découverte ; des critiques enthousiastes et diligents, comme, en France, Thoré (W. Bürger), qu'il faut toujours signaler avec respect au premier rang de ceux qui ont rendu au monde la conscience et l'intelligence de ses plus nobles « trésors d'art », explorèrent, dans la fièvre et le ravissement de révélations incessantes, les galeries des musées et les collections particulières. Frans Hals sortit de l'ombre ; son œuvre fut retrouvée, étudiée et reconnue ; le petit jeu des attributions, tantôt hasardeuses, tantôt motivées et établies, commença à s'exercer en faveur de ses tableaux incertains ou perdus ; sa gloire fut reconstituée ; il rentra dans la vie de l'Art.

De sa vie terrestre le mystère demeurait impénétrable. Les investigations récentes de quelques chercheurs du plus grand mérite, du docteur Vander Willigen et de M. Bredius, en Hollande, de M. W. Bode, en Allemagne, ont dissipé sur quelques points les ténèbres de sa biographie.

Hals appartient à une vieille famille bourgeoise de Harlem. Plusieurs de ses ancêtres ont, au XVe siècle, occupé des postes dans la magistrature de la cité. Son père, après avoir rempli les fonctions d'échevin de la ville, de régent de l'orphelinat, de curateur des biens des orphelins, avait dû, à la suite d'une sédition, s'exiler vers les Pays-Bas méridionaux, en 1579. Se fixa-t-il à Malines ou à Anvers ? Les deux villes se sont disputé l'honneur d'avoir été le berceau de Frans Hals, qui naquit peu de temps après, en 1580,

1581, ou, suivant d'autres biographes, en 1584 seulement. Dans la suite, chaque fois que les archives de Harlem ont fait mention de son nom, ce fut en le disant Frans Hals, d'Anvers. Ainsi est-il désigné dans son acte de mariage, dans les actes de baptême de ses enfants, à une seule exception près : dans l'acte de baptême d'une fille, en 1623, il est appelé, par suite d'une erreur aisément explicable, Frans Hals, de Harlem; car, du jour où, tout jeune, il est venu habiter cette ville, il ne l'a plus quittée.

Aucun document ne permet d'affirmer qu'il soit né en 1580 ou 1581 plutôt qu'en 1584. Cependant, lorsque, en 1602, Karl van Mander, qui fut son maître, passa de Harlem à Amsterdam, Hals devait avoir terminé ses années d'apprentissage, puisque, sans que rien ne nous autorise à supposer qu'il l'ait suivi, il n'entra pas du moins dans un autre atelier. D'autre part, le graveur et peintre hambourgeois Mathias Scheitz, qui avait connu Hals, écrivait, lorsqu'il apprit sa mort, en 1666, qu'il devait bien « avoir quatre-vingt-dix ans, ou à peu près ».

On ignore aussi à quelle date les parents de Frans Hals revinrent dans leur ville d'origine; on sait seulement que leur exil ne fut pas de longue durée. En 1591, ils faisaient baptiser leur fils Dirk à Harlem. Quant à Frans lui-même, après avoir été l'élève de Van Mander, il s'y maria, s'y fixa pour le reste de ses jours; dès 1611 y naissait son premier fils, qui reçut le prénom de Herman. Aucune pièce officielle ne se rapporte à lui durant les quatre années suivantes. Mais, le 20 février 1616, « Frans



Cliché Druet.

LE FOU.
(Collection Gustave de Rothschild.)



PORTRAIT OF JUDITH LEYSTER,
by Frans Hals, Which Has Been Sold for $250,000 by the Ehrich Galleries to a Collector in Washington, D. C.

Hals fut invité à comparaître, pour certains sévices contre son épouse, par-devant MM. les bourgmestres, qui, l'ayant réprimandé, reçurent de lui l'aveu de sa faute. Il dut promettre de se corriger et de se garder de l'ivrognerie et de pareilles extravagances, sous peine, s'il se conduisait encore mal envers sa femme ou d'autres personnes, d'être puni plus sévèrement, à la fois pour le fait actuel et pour ce qu'on porterait de nouveau à sa charge ».

Sa conduite devint-elle meilleure ? En tout cas, les conditions de son existence changèrent ; sa femme mourut quelques semaines après lui avoir fait infliger cette admonestation un peu vive, et il ne fut plus attrait devant les magistrats. Cependant, le 12 février 1617, « Frans Hals, veuf, d'Anvers, demeurant rue dite Penselaarsteeg, muni d'une attestation de Harlem, épouse à Spaerdam Lysbeth Reyniers de Harlem, demeurant Smedestraat », et dix jours plus tard les nouveaux époux faisaient baptiser un premier enfant de leur union, leur fille Sara, en présence de deux témoins, Dirk Hals et Reynier Jans.

Malgré ces incidents domestiques, la considération dont Frans Hals jouissait à cette époque dans Harlem, ville entre toutes prude et rigoureuse, ne fut point atteinte : en 1617, en 1618, il est, avec son frère Dirk, membre amateur de la chambre de rhétorique « de Wijngaardranken » ; tous deux faisaient partie de la garde bourgeoise, et, comme le dit le docteur van der Willigen, « les personnes les plus distinguées de la ville continuèrent à l'honorer de leur commerce ».

Dans maints actes de la vie civile, des notables l'assistent en qualité de témoins ; il est appelé à faire le portrait de plusieurs d'entre eux. On lui confie, en 1629, le soin de retoucher et de changer quelques tableaux du couvent de Saint-Jean ; à plusieurs reprises, il représente en groupes les officiers du corps des archers de Saint-Georges et de Saint-Adrien, puis les régents des hospices. Enfin, en 1644, il fut élu commissaire de la gilde de Saint-Luc, et plus d'une fois il fut honoré par elle d'une mission de confiance.

De ces éclaircissements il ne ressort pas que sa vie ait été régulièrement ordonnée. Elle ne faisait pas scandale, c'est tout ce qu'on en peut conclure. Tout au moins, pourrait-on supposer qu'il apporta quelque négligence dans le règlement de ses affaires privées : pour payer, en 1642, à Jan Ijkess, boulanger, 200 florins Carolus (le florin valant alors plus de 4 francs de notre monnaie), qu'il lui devait pour fourniture de pain et pour prêts d'argent, il lui abandonne des meubles et des tableaux. Cette cession a été transcrite dans le « registre des transports de biens mobiliers par-devant notaires », et voici l'énumération des objets cédés : cinq matelas et traversins avec leurs accessoires, une armoire et une table en bois de chêne, et cinq tableaux : la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, par Vermander ; les *Enfants d'Israël ramassant la manne*, par van Heemskerck ; un tableau du « comparant » et deux d'un de ses fils. Seulement, la confiance qu'avait en son débiteur le boulanger était si grande qu'il ne prenait



BANQUET DES OFFICIERS DES ARCHERS DE SAINT-GEORGES (1616).
(Musée de Harlem.)

pas possession de ces biens : il lui suffisait qu'ils lui fussent nominalement transférés ; il les laissait en garde à Frans Hals.

L'indigence harcèle sa vieillesse. Les travaux se font rares ; la maladie ou l'infirmité plus obsédante ; et il n'a pas mené une existence d'épargne ni de prévoyance. Les créanciers le poursuivent de plus près. Ses tableaux n'ont jamais été cotés à très haut prix : dans une vente après décès, l'estimation des œuvres d'art, faite par Ferdinand Bol, fixe la valeur des Frans Hals, non seulement bien au-dessous des 500 florins, somme considérable à l'époque, qu'atteignaient les Rembrandt, mais au-dessous même de la valeur de beaucoup d'autres peintres aujourd'hui moins connus.

La gilde de Harlem organisait, à la clôture de chaque année sociale, un festin remarquable pour l'abondance et la prodigalité ; en 1653, les femmes y furent admises par exception, et il dura deux jours. Souvent il se terminait par le tirage d'une tombola dont les associés avaient fourni les lots. Il fallait, pour participer au banquet, souscrire trois actions, au moins, de deux florins chacune, moyennant quoi, proportionnellement au nombre des actions prises, on avait droit à un lot de tant ou tant de florins. Dans la « liste de la loterie qui sera tenue à l'enseigne du *Bastertpijp* par Cornelis van Kittensteijn et Dirk Hals, en présence du collège des commissaires, composé des commissaires autorisés Graff Meynerts et Henderik van den Boom, le 4 avril 1634 », le montant total en était en florins de 1064,

et en actions de 532. L'estimation la plus haute, 104 florins, va à un tableau de Dirk Hals, *les Cinq Sens*, avec un cadre, il est vrai, d'ébène; un Molijn est taxé 96 florins; un van Goyen 76, un Heda 66; un grand dessin de Goltzius, 60; un tableau ovale de Dirk Hals encore, 36 florins, etc., tandis que de Frans Hals deux portraits de cavaliers en buste n'atteignent chacun que 16 florins et une *Vanitas* 34 florins.

Aussi en est-il réduit, en 1662, à présenter aux autorités une première requête, demandant qu'elles lui accordent une subvention de 50 florins, plus un prêt de 50 florins. L'année précédente, « en raison de son grand âge », dit la copie d'une cédule renfermant les noms des artistes qui ont payé six sous, montant de la contribution régulière à la gilde de Saint-Luc, Frans Hals a été exempté de tout versement. De rechef, le 16 janvier 1664, les magistrats de la commune statuent « sur requête présentée par Frans Hals, peintre, afin d'obtenir quelques secours en combustibles et en loyer, qu'il lui sera accordé provisoirement trois charrois de tourbe, et que les personnes qui ont à réclamer de lui du loyer comparaîtront devant eux ». Le 1er février enfin, « il est convenu qu'un acte sera remis à Frans Hals afin qu'il puisse recevoir, chaque trimestre, des mains du trésorier, sa vie durant, 50 florins sur les 200 florins Carolus qu'on lui a alloués, à dater du 1er octobre 1663 ».

Ainsi, toujours quêtant le secours et la compassion de ses concitoyens, le pauvre grand artiste délaissé se survécut



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT D'UN COUPLE (1625).
(Musée d'Amsterdam.)

plus de deux ans encore. Il mourut, terrassé par l'âge et sa misère extrême, le 26 août 1667. La sépulture qu'on lui accorda, le 1er septembre, « en l'église de Saint-Bavon, dans le chœur, n° 56 », coûta à ses héritiers la somme modeste de 4 florins.

Des neuf enfants qu'il avait eus de ses deux mariages, et dont six étaient des mâles, cinq jouissaient d'un bon renom de peintres. Sa veuve végéta jusqu'en 1675 au moins, puisque, le 26 juillet de cette année, sur ses instances réitérées, l'administration communale établit à son profit un secours de quatorze sous par semaine, à prélever sur les deniers affectés aux pauvres.

Et voilà tout ce qui est connu avec certitude de l'existence de Frans Hals, ces lamentables témoignages de ses souffrances et de son dénuement.

III. — Caractéristiques générales de l'œuvre.

Frans Hals est essentiellement un peintre de portraits; mais nul comme lui n'a senti la nécessité, tout en demeurant vrai, sincère et précis, de faire passer dans l'apparence des choses ou des gens le frisson mystérieux de la vie; nul n'a mieux compris qu'il n'était pas nécessaire, pour animer les figures, d'en transformer la ressemblance. Qu'il s'en soit tenu à appliquer sa méthode fougueuse au seul portrait, par son exemple il a laissé pressentir que tous les objets palpables et visibles, animés ou non d'un souffle propre, se magnifient quand on leur donne leur

valeur d'expression, et que le problème est pour l'artiste de la découvrir, de la mettre en lumière. Où d'autres, non moins que lui, avaient su attacher un caractère d'authenticité à leurs ouvrages, lui, en surplus, les vivifie. Du coup, un horizon, inconnu la veille, était révélé, et ce qui dans l'art hollandais était chancelant déjà, le préjugé de l'importance des sujets irrévocablement se trouva détruit. Un sujet n'est en soi d'aucune importance; tout sujet peut être bon ou mauvais et ne dépend que de la mesure exacte d'observation profonde, d'expression véridique que l'artiste y attache. En d'autres termes, l'intérêt d'une peinture réside moins, objectivement, dans la chose représentée, que dans l'œil, le sentiment, le travail du peintre.

Les épisodes mesquins qui, sans que nous leur attribuions la moindre attention, se déroulent autour de nous, un geste, moins qu'un geste, une attitude de repos familier et prolongé, tout ce qui nous environne, et jusqu'au pli d'un rideau, un reflet fugitif sur le cuivre d'un ustensile de ménage, sollicite la contemplation studieuse des artistes, qui y surprendront la palpitation secrète d'un rêve vivant.

L'assiduité désormais subtile et mordante de la faculté observatrice, la sympathie ardente et quasi fanatique qui confondra l'exécutant avec son modèle, et grâce auxquelles on pénètre au fond du cerveau vibrant de l'artiste, Hals les possédait au suprême degré! Il ne s'inquiétait des souffrances, des joies des personnages dont il peignait les portraits, que dans la mesure où les traces de ces



Cliché Hanfstaengl.

REPAS DES OFFICIERS DES ARCHERS DE SAINT-GEORGES (1627).
(Musée de Harlem.)

souffrances et de ces joies étaient empreintes dans les traits visibles de leurs physionomies, et, quant au surplus, de la même façon qu'un peintre de genre ou de nature morte anime de son sentiment propre la forme extérieure des choses, il s'y laissait transparaître lui-même, et son cœur et sa pensée, avec du respect, avec de la nonchalance, avec du laisser-aller, suivant les occurrences.

Il n'a pas mis dans son œuvre l'anxiété et la fièvre de Rembrandt, mais son esprit néanmoins ne fut point d'un flegmatique. Son attention s'arrêtait sur le dehors et ne s'efforçait pas, de propos délibéré, à y faire éclore une signification intime et secrète. Il s'est satisfait du décor humain, mais ce décor n'est jamais indifférent, insensible, neutre; il porte, en marques ardentes, le signe certain, enrichissements ou ravages, des passions, des délires, des déboires, de la résignation. Il n'aurait pu, comme Rembrandt, avec qui il rivalise pour les dons de l'observation et de l'exécution, transfigurer, au feu d'une vision intérieure originale, d'un rêve toujours plus angoissé et plus éperdu, l'importance de ses modèles très bourgeois. Il est fort simple lui-même, dénué de toutes exigences intellectuelles; son tempérament est un peu terre à terre, positif, jusqu'à un certain point lourd et même grossier. Soit ; mais ce qu'il voit, il le voit avec une joie fervente, il l'étudie, il s'en enivre, il le traduit, le transplante sur sa toile avec un acharnement de conviction, de résolution, de jouissance heureuse et forcenée. Que, plus timides, plus véridiques même, plus méticuleux à coup sûr, Miereveld

ou van der Helst analyse grain à grain le tissu de la peau, fil à fil les poils de la chevelure ou de la barbe, comme on décompose, morceau après morceau, les éléments d'un objet mort, il surprend, lui, dans les corps vivants, le lien qui en fait un tout, sensible et agissant, la source, le torrent, le fleuve unanime et vivace, le sang qui bat et qui circule, le muscle qui se tend et se détend, les mouvements du cœur, de la chair et des yeux. Le mouvement, le mouvement dans les corps, le mouvement caché que le temps, un long usage, une destination habituelle impose aux choses les plus immobiles l'action souvent lente et d'autres fois surabondante, l'action réciproque dont les êtres et les choses se pénètrent ou se heurtent, l'action et le mouvement dans la figure humaine, autour d'elle, à propos d'elle, voilà en vérité ce que Frans Hals a peint toute sa vie.

La figure humaine a seule préoccupé, situé dans son milieu habituel, l'art de Frans Hals. On ne saurait s'étonner qu'il n'en ait pas poursuivi l'étude sous des aspects plus révélateurs encore, plus délicats, plus profonds, mais toujours rares et apprêtés. Le nu n'y tient aucune place; on ne connaît de Hals aucune figure déshabillée; la *Bohémienne*, du Louvre, porte une chemisette largement ouverte sur la gorge et la double et saine opulence de la poitrine; de toute l'œuvre cataloguée du maître, c'est l'unique figure décolletée. Les visages et les mains sont les champs d'expression où se cantonne son observation; nul n'en a tiré récolte plus abondante; le costume, le luxe plus ou moins considérable du vêtement, de la parure,



Cliché Hanfstaengl.

REPAS DES OFFICIERS DES ARCHERS DE SAINT-ADRIEN (1627).
(Musée de Harlem.)

soutient et complète la signification de ses portraits.

Mais un pouvoir appartient bien en propre à Frans Hals, ce pouvoir personnel d'exalter le rire. Le rire, sous toutes ses formes, à tous ses degrés; le sourire indulgent, réticent; le rire aigre, le rire épanoui, le rire qui illumine de clartés fugitives les lèvres et les yeux; le rire qui creuse les lignes du visage, coule aux coins retroussés de la bouche, agite de soubresauts le corps entier; le rire grossier, caricatural; le rire ample et bon enfant; le rire plus discret, même subtil et mystérieux; le rire, dans ses variétés infinie, de bonté, de bonhomie ou d'amère ironie, fleurit et enchante une grande partie de son œuvre. Même dans l'hiver impitoyable de ses longs jours, s'il ne montre plus, comme en ses ouvrages antérieurs, une gaîté insouciante dans le traitement de ses portraits, c'est que le martyre de son existence a émoussé chez lui l'élan de la nature; l'excès de ses malheurs le réfrène, mais ne le brise pas tout entier. La tristesse de ses *Régents*, de ses *Régentes* est, à l'extrême de sa vieillesse, neuve en lui et exceptionnelle; l'*Homme au chapeau aux larges bords*, de 1660 (musée de Cassel), le *Portrait d'homme*, de 1656 (Ermitage), ont dans les prunelles plus que des lueurs souriantes.

Quand il le veut, au contraire, Hals dresse aussi de calmes figures graves; leur sérénité d'expression le fait alors voisiner avec l'élégance hautaine et paisible de certains Van Dyck, ou, plus lointainement, avec la dignité imposante et pacifique de certains Velasquez. Dans une circonstance, troublé par la gloire jeune et retentissante

d'un émule dont mieux que quiconque il devait pressentir la grandeur, quand il peignit, en 1641, les *Régents de l'hôpital de Sainte-Élisabeth*, il donna à peu près un équivalent au groupe des médecins assistant à la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, que Rembrandt avait signée en 1632.

IV. — Les qualités de métier.

Devant un tableau de Frans Hals, on éprouve, le plus souvent, une sensation analogue à celle que donnent les ouvrages de beaucoup de peintres de la fin du XIXe siècle : quelques-unes des qualités de la facture matérielle apparaissent, dès l'abord, visiblement. Les artistes les plus vigoureux, chez qui les valeurs de relief et de modelé sont le plus énergiquement accusées, ont eu presque tous le souci, quel que fût le procédé dont ils usaient pour donner à chacune de leurs touches un degré d'intensité variable au gré des circonstances, d'assurer à leurs toiles une unité apparente d'épaisseur, une sorte d'uniformité dans la coulée des pâtes, sans que s'y puisse, autrement que par le dégradé des teintes, discerner les attaques successives de la brosse. Si accidentée de creux et de saillies qu'en soit à l'illusion optique la surface, elle conserve une consistance lisse et unie. Qu'on s'en approche assez près pour que se décomposent et se brouillent les contours, chaque fraction qui, à distance voulue, se montrait revêtue d'une teinte déterminée, conservera sans altération cette même teinte :



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT D'UNE JEUNE DAME (1629).
(Musée de Berlin.)

à peine distinguerons-nous que cette teinte est soutenue ou renforcée sur ses bords d'une lisière de ton neutre, d'une zone ombrée, dont l'office est précisément d'en intensifier l'éclat par un contraste. Certes, dans l'étendue où domine chaque teinte principale, elle passera à loisir par toute la succession des tons qu'il plaira au peintre de lui attribuer, mais elle ne se morcellera pas à l'intérieur, elle ne se brisera pas, elle n'accueillera pas l'assaut dispersé de teintes étrangères, qui la heurtent, qui la brusquent, l'enfièvrent, et, en la violentant, l'irritent et la réchauffent.

Chez Hals, dès le premier coup d'œil, ces contrastes intérieurs se montrent dans le traitement des chairs, dans le traitement des étoffes dont sont faits les vêtements, dans le traitement des accessoires. Bien entendu, ce principe ne va pas sans exception. Dans les œuvres de début, on rencontre un faire plus strict, plus correct, plus conforme aux vieilles traditions. Peu à peu l'audace, le mépris des règles, l'affirmation d'un métier d'instinct large et personnel s'est fait jour ; il a fallu que l'artiste se sentît en pleine possession de ses moyens, qu'il se fût rendu un compte exact et légitime de l'insuffisance, à son point de vue, de la facture ordinaire, et qu'il se sentît d'une force assez éprouvée et sûre de soi pour se libérer des contraintes.

C'est pour lui, avant tout, une méthode qui, avec l'avantage de lui offrir un moyen d'expression vigoureux, constitue une simplification abréviative. Hals n'a pas, n'a guère dessiné. Les dessins qui, à l'Albertina, à Vienne, lui sont attribués, sont, à juste titre, plus que contestés ; il en est

un qu'on donne parfois comme une étude en vue du tableau des *Régents* de 1641 ; c'en serait plutôt une copie atone. On ne connaît de lui, dans tous les cas, aucun autre dessin, aucune eau-forte, aucune préparation, aucune étude en vue de ses tableaux. Qu'il dessinât sur la toile ou le panneau directement à la brosse, parfois même, qui sait ? au couteau, en peut-on être surpris ? Il y avait donc nécessité d'établir, de maintenir, d'emplir ses contours tout de suite par une épaisseur de couleur, qu'il maniait ensuite, triturait à plaisir par des retours, des insistances, des glissements prolongés ou délicats, des lèches de la brosse pour former les détails d'un modelé, qu'il reprenait encore en les rehaussant de touches rapides, vives, fréquentes, de ses autres couleurs.

Les visages surtout sont balafrés, zébrés fréquemment et comme éclaboussés de hachures qui ne sont pas posées au hasard, mais qui ont pour conséquence soit d'aviver la sensibilité de la peau, soit d'y appuyer de larges coulées de lumière. Grâce à cet artifice, dont il use avec une dextérité incomparable, il ne présente pas des personnages sous leur aspect durable, fixe et général, conventionnel aussi, puisqu'il abstrait les modifications de physionomie que chaque minute apporte, mais il réalise la ressemblance agissante, mouvementée, particulière et profonde d'un moment de leur vie. Le portrait de Hals, si l'on veut, ne se prolonge pas dans le temps, n'immobilise pas le temps ; il enregistre, il authentique un instant fugitif.

Il va de cette façon plus loin que les réalistes de son

époque et des siècles qui ont suivi ; il est un des premiers impressionnistes. C'est même mieux qu'une impression qu'il donne, c'est toute l'impression, concentrée, dans sa plénitude, d'un moment caractéristique et choisi.

Quel œil clairvoyant et lucide ! quelle maîtrise de la main ! Jamais un repentir, une redite, une retouche ; une sûreté sans pareille, avec des souplesses du doigté, des caresses, des élans, des suspens, des reprises d'arabesques dans l'exécution qu'on croirait hasardeuses et improvisées, et qui sont, au contraire, comme le prouvent l'usage et le résultat continus et impeccables, la ressource inépuisable d'un métier solide, volontaire et puissant.

Cette maîtrise ne provient guère de l'étude. Hals ne s'est jamais attardé à s'enrichir de moyens étrangers à son tempérament ; il ne s'est pas mis en quête, à travers l'œuvre de ses devanciers ou de ses contemporains, de qualités qu'il eût pu fondre aux siennes pour s'en forger un instrument meilleur. Ce qu'il a créé de ressources à son métier lui était, pour ainsi dire, inné. Qu'il ait acquis, c'est probable, et développé petit à petit, c'est sûr, par la pratique son habileté professionnelle, les subtilités ingénieuses de son talent et de son tact, il ne doit rien de la conception matérielle de son art ni à un examen des vieux peintres, ni aux conseils et à l'enseignement de son maître, ni à une quelconque assiduité de comparaison avec ses émules.

Il s'est livré, comme sans défense, à la poussée de son génie propre. Jamais il ne sentit le besoin du travail pour lui-même, afin de se perfectionner. Ce qu'il pouvait faire

était contenu tout entier dans son œil et dans sa main; il voyait, il peignait; rien au delà; et son cerveau n'apportait ni une aide, ni un obstacle aux besognes entreprises. Bon ouvrier, ouvrier prodigieux, praticien sans égal, mais, sinon la joie de vivre et plus tard la douleur de vivre, il ne faut chercher en son œuvre que des satisfactions immédiates : ni système philosophique, ni angoisse ou aperception mystérieuse, ni sentiment obscur du rapport inconnu de l'homme avec l'univers. Si l'on sent quelque chose de tel chez lui, il n'y est pour rien : jamais il n'y a songé.

Il peint uniquement parce qu'il sait peindre. Sa peinture se vend; il peint quand il a besoin de vendre. Sa renommée établie, il peint les portraits qu'on lui commande, et ne peint rien, sinon bien exceptionnellement, en dehors. Il faut qu'il ait rencontré un type de bohémienne, de vieille sorcière, laide, singulière et expressive comme cette Hille Bobbe, dont il nous a laissé plusieurs effigies, pour se passer la fantaisie de peindre autre chose qu'un portrait rétribué.

Mais dans son travail il met tout entier son savoir, sans réticence, sans réserve; il s'y met tout entier. Et c'est alors une possession de son modèle, une fidélité ardente à le rendre dans toute la particularité vivante de sa physionomie, une lutte où ses yeux le pénètrent, le retournent, l'emportent, et où sa main toute-puissante le fixe, le sculpte dans la massivité apparue de ses membres, de son corps, de son visage, alourdi ou frémissant, riant ou souriant, pensif ou

ironique, rayonnant ou craintif, — tel en tout que dans la vie.

V. — Tableaux de genre ou de fantaisie.

Le domaine de la fantaisie, de l'invention personnelle, de l'interprétation capricieuse de la nature est, dans l'œuvre de Frans Hals, extrêmement restreint. Il ne s'est guère adressé qu'au modèle humain, sans le situer même dans un décor ou l'environner d'accessoires propres à faire valoir sa personnalité; c'est dans le modèle seul, dans ce qui nécessairement le touche, dans le vêtement, qu'il a trouvé les éléments d'expression qui lui paraissaient nécessaires. Il n'a composé que quelques paysages pour placer, au milieu, des portraits doubles ou des groupes plus nombreux; et ses intérieurs sont tout aussi rares.

En réalité, son œuvre de fantaisie consiste en des études d'expression, d'après des têtes d'enfant, ou en des portraits véritables de gueux, de mendiants, de haillonneux qu'il faisait poser librement devant lui. Sont-ce des tableaux de genre? Ce sont, avant tout, des portraits.

Le musée de Berlin possède la copie ancienne, probablement contemporaine, du plus ancien ouvrage de cette espèce, qui soit attribué à Frans Hals. L'original est, dit-on, en Amérique. Aucun détail de lieu; la scène se passe pourtant dans un intérieur, l'éclairage le certifie, aussi bien que le sujet. Mais pas un meuble, pas une tenture, pas un détail étranger aux personnages mêmes ne s'y découvre. Par

contre, devant le fond uniforme qui doit figurer le mur de la chambre, que de soin consciencieux dans le rendu des soies unies, plissées, froissées, dans le brocart du corsage et des manches, dans le souple velours, dans les perles d'un collier triple, dans les dentelles des manchettes et de l'énorme col à la Médicis ouvert en carré sur la fraîcheur d'une belle gorge ! Ce n'est ici qu'une copie, mais elle étonne pour la franchise de sa facture, la hardiesse souple du métier.

Mais voici mieux. A l'époque, ce fut plus prisé, car les redites, les répliques plus ou moins conformes, avec ou sans variantes, abondent dans les musées d'Allemagne, d'Angleterre et dans les collections privées. Ce sont des effigies d'enfants dépeignés, et qui rient. Tout le charme, qu'ils soient vus de face ou de profil (à Schwerin, à Glasgow, à Hampton-Court, à Dijon, etc.), tient dans l'irrésistible et saine effusion d'un rire ingénu et luxuriant qui creuse les lignes du visage, entr'ouvre les lèvres, éclate aux dents, rayonne dans les yeux et secoue de tressauts la figure entière. La main du praticien trouve dans de tels motifs un attrait exalté : modeler avec patience la tête forte d'un petit enfant, ce n'est rien, mais il la fait épanouir dans l'excessif éclat d'une explosion de rire, où tout se déplace, s'intensifie, se transforme, s'exagère et ne porte point néanmoins le stigmate d'une hideur caricaturale et grimaçante. La tête respire le bonheur, et les méplats en sont comme tuméfiés, et dans les chairs s'y recourbent de ces sillons larges où l'ombre s'approfondit. Parfois, une main, construite fortement, écarquillée, presque crispée, pourtant



Cliché Hanfstaengl.

LE JOYEUX BUVEUR.
(Musée d'Amsterdam.)

avec de la mollesse, soutient devant le visage l'extrémité d'une flûte (Schwerin); ailleurs, dans une sorte de rire extatique s'absorbe l'enfant au toquet à longue plume, qui, d'une main aussi tenant la flûte, lève la gauche pour marquer la mesure, tout empli d'une surprise heureuse, et abaisse les yeux vers le texte musical qu'il chante (Berlin); à Cassel, le luth appuyé sur la table où se trouve ouvert un cahier de musique, un enfant pose au manche la main gauche, tandis que, les yeux sous les paupières abaissées s'attachant aux notes, il chante en indiquant de sa droite ouverte le rythme à son compagnon plus jeune et plus insouciant.

Le chant, la musique ingénue et naïve, presque balbutiante et où la gaîté du cœur emporte, sans préoccupation d'harmonies savantes et rares, une cadence aisée, a, de la sorte, au début de la carrière de Hals, traduit l'entrain primesautier de ses rêves intimes et de ses aspirations. C'est son art, folâtre, confiant et sincère qui se joue en fraîches et légères chansons aux lèvres de tous ces enfants, ou qui se livre sans retenue ni scrupule à la jouissance éperdue d'un rire merveilleux.

D'une fougue plus désireuse, le rire adolescent se traduit par une aubade frénétique, dans le *Bouffon* ou le *Fou*, qui accompagne son chant saccadé sur la mandoline. On le voit à mi-corps, la main gauche remontée au manche de l'instrument; des doigts de la droite mollement recourbés, il caresse — on les voit courir — les cordes, et sa bouche entr'ouverte rit en chantant, ses yeux à la dérobée lancent

des regards de côté, le vent joue aux mèches noires de sa chevelure que cime, chiffonné, un étrange bonnet jaune. Son pourpoint noir est tout brodé de brandebourgs rouges qui s'échelonnent sur les manches et qui entourent, sous le petit col blanc, le cou et le haut de la poitrine. L'ardente vigueur de la peinture, où tous les traits vivent mouvementés, estsoutenue, sur le front, par-dessous les cheveux, au long du nez, autour de la bouche et derrière la joue à contre-jour, par les épaisseurs nettes d'une ombre noire solidement étendue. Surtout entre les doigts de la main haute, et sur le corps de la mandoline, au pli des phalanges et au bout des ongles qui vont et viennent, la mobilité extraordinaire de l'ombre avec eux-mêmes se déplace et palpite.

L'original de ce tableau, comme l'a établi sans conteste M. Bredius, se trouve dans la collection, à Paris, de M. le baron Gustave de Rothschild. Le musée d'Amsterdam ne possède qu'une copie d'atelier, excellente il est vrai, quoique, dans certains détails, si l'on compare, dans le costume peint plus posément, une vigueur moins appuyée aux plis de la figure, une vivacité moins pétillante aux regards, quelque relative mollesse à la paume des mains, le jaillissement de l'improvisation du maître y fasse un peu défaut.

Le *Fumeur*, le prototype de tous ces fumeurs dépenaillés, gais et sans souci, la bouche ouverte, les paupières écarquillées, qui firent la joie, dans la suite, des Ostade et des Brouwer, montre cependant encore un visage



Cliché Hanfstaengl.

LA FAMILLE BERESTEIJN (1635).
(Musée du Louvre.)

frais, jeune et souriant (collection de M. Ad. Schloss).

Le *Jeune Pêcheur de Harlem*, que conserve le musée d'Anvers, et dont on trouve une réplique avec variantes à Dublin, fut peint sans doute aux environs de 1640. Cette toile, dans sa fermeté hâtive, avec cet aspect d'ébauche où toute chose néanmoins a pris sa valeur propre et décisive, présente un considérable intérêt, d'abord parce que le peintre, contrairement à sa coutume, y brosse, à coups ardents et précis, un paysage sommaire, très caractérisé, et parce que la figure à laquelle il s'est arrêté est fort exceptionnelle dans son œuvre à une époque d'activité brillante où la production de portraits patriciens ou de groupes corporatifs l'absorbe presque entièrement.

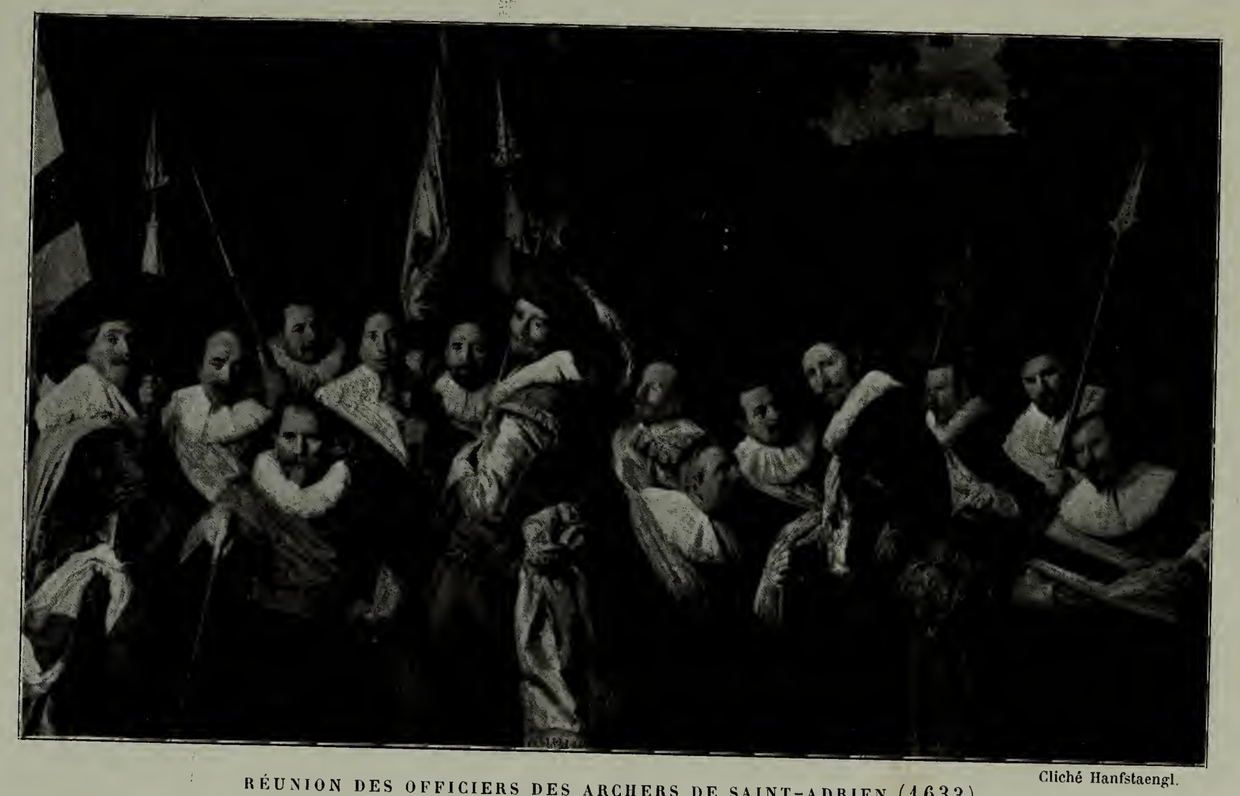
Dans la dune au duvet verdâtre, près de buissons dont un vent cinglant agite les hautes herbes drues, tandis que, au fond, s'aperçoivent sous le gris de plomb d'un ciel gros de pluie les menaçantes lourdeurs d'une mer fuligineuse, se dresse le voyou déluré aux yeux impudents, la bouche entr'ouverte, le nez brusque et effronté, les cheveux, sous sa petite casquette d'un rouge tout souillé, au hasard plaqués par mèches folles sur le front. Il est prêt au rire et à l'injure; ses dents carrées sont ébréchées; l'œil gauche, qui louche, rentre dans le coin de la paupière, et sa joue est toute froissée, toute meurtrie. Il passe, mains disparues sous la loque de son manteau, la hotte d'osier rejetée derrière l'épaule. Et des hachures de la couleur ont construit et modelé, avec des jaillissements de blanc, de

rouge, de brun, de noir dans les ombres, ce visage hardi et ouvert, le front, les sourcils, les prunelles ardentes, le menton et le cou, et cette espèce de surcot martelé de touches rougeâtres, et ces haillonneuses manches bistres, verdâtres et glauques.

Il allait plus loin encore dans l'évocation de types d'une vulgarité formidable et éhontée quand il s'appliquait à faire grimacer dans sa magnifique hideur le masque terrifiant, ricaneur et hébété de *Hille Bobbe, la sorcière de Harlem.*

Au musée de Lille, elle nous présente sa tête admirablement recuite et saurée. A Dresde, on la découvre, face déprimée sous un bonnet malpropre, bouche édentée et grande ouverte, les yeux aussi hésitant entre le rire et l'invective, tournée à demi, derrière la table où grouillent, superbes de graisse et de couleur, crabes et poissons, vers l'intrus qui, le pot de bière et la pipe à la main, lui a lancé par surprise un long jet de fumée. Cette fois, en vérité, l'importance de la « nature morte », la nature de la scène, la ressemblance de la tête du fumeur avec les têtes de fumeurs de Brouwer (voir au Louvre) donnent, plutôt que des motifs de facture ou tout autre indice, la quasi-certitude que Hals n'y a pas travaillé seul. Certains critiques vont jusqu'à ne plus l'attribuer à son atelier même et à en faire, en raison du monogramme F. H. F. (Frans Hals Franszoon), l'œuvre personnelle d'un de ses fils.

Apparue, au musée de Berlin, entre le profond pot à bière dont elle tient levé le couvercle et le hibou familier juché sur son épaule, la *Sorcière* grimace son rire convul-



Cliché Hanfstaengl.

RÉUNION DES OFFICIERS DES ARCHERS DE SAINT-ADRIEN (1633).
(Musée de Harlem.)

sif et grinçant. Dans sa figure creusée d'énormes sillons, tannée, abîmée par la misère et l'ordurière débauche, Hals amoureusement l'a saisie, fouillée, tripatouillée dans toute l'horreur de son débraillé cynique ; cependant, aussi peu de couleur que possible ; de larges coups repris, appuyés, ou glissants de la brosse déterminent la plastique puissante de cet être fantasque et hallucinant.

Un autre jour, le modèle a été, au contraire, une créature de charme et de santé robustes, de neuve et d'énergique allégresse. C'est au Louvre que s'épanouit le rire clair de la belle *Bohémienne*, en chémisette amplement ouverte sur la richesse d'une poitrine jeune et pleine, si caressante à l'œil, si tentante. La pointe des seins est tout juste cachée ; ils sont soutenus et pressés par la barrière d'une vaste et rouge ceinture suspendue par des bretelles aux épaules. Sur le cou ferme, fort et rond, un peu hâlé, éclôt, fleur large ouverte au soleil, ce visage coloré, ardent, gras et tout rose, avec de la moiteur, avec une belle chaleur charnelle, et, dans les blancs, dans les carmins, rabattus de bistres, de bruns, de noirs, une pulpe savoureuse pour les baisers qui y fondraient. Les lèvres à peine détendues sur la pureté des dents, les yeux souriants un peu moqueurs, les narines frémissantes, prévoient, suspectent le désir, le raillent et l'appellent. Très haut, très lisses sur les arcades sourcilières, le front s'encadre de la plus splendide, de la plus noire chevelure ébouriffée, embroussaillée, rejetée d'une saccade par derrière, avec de petites mèches rétives et l'éclat, de côté, d'un petit ruban

rouge à demi dénoué. Le fond neutre du tableau s'interrompt sur la gloire pâle d'un ciel bleuté, dont le souffle la caresse.

Enfin, Frans Hals, qui prisait, pense-t-on, les plaisirs de l'ivrognerie, à plusieurs reprises, peignit ce qu'il appelle le *Joyeux Buveur* : soit qu'il représente, comme on le voit, à Cassel, au musée, ou dans la collection, à Paris, de M. Jules Porgès, une sorte de *Malais* au vêtement d'un rouge passé avec des parements jaunâtres, ouvrant le couvercle d'une cruche à vin, et riant, d'un rire de béatitude et de bruyant hébétement, de ses yeux que l'ivresse mouille et diminue, de sa lèvre lourde, humide et grasse ; — soit qu'il en fasse, comme dans celui, inoubliable, du musée d'Amsterdam, un délice enchanteur de jaunes radieux et divers. Le *Joyeux Buveur*, qui date probablement de 1627, sur un fond gris pénétré lui-même de jaunes luminosités caressantes, s'y dresse, étroit des épaules, avec sa fraise tombante, son chapeau ample et rond, de grandeur nature, et coupé à la ceinture. Les jaunes s'y fondent aux chairs mates du visage, accueillant en transparence des reflets zébrés de blanc, paraphés ou soutenus de noirs brusques et brefs, et se mêlent même de verts très pâles pour former l'ébouriffement de la blonde chevelure. D'un retroussis des tons tel méplat se trouve soudain rehaussé. Tout de premier jet, nerveux et pétillant, la bouche s'exclamant, les yeux gais et malicieux, il sursaute plein de bonne humeur et d'enjouement vif, et sa main droite, la paume ouverte, démontre, cependant que la gauche tient un verre



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE WILLEM VAN HEYTHUŸZEN (1639).
(Musée de Bruxelles)

empli d'un vin magnifiquement doré, comme est doré son superbe justaucorps d'un jaune qui brûle, comme sont dorés la chaîne et le médaillon de sa ceinture.

L'œuvre de Hals ne se divertit pas souvent, comme en ce chef-d'œuvre, au chatoiement libre des tons dans une teinte à éclat. Généralement elle est plus réservée, diversifie seulement les valeurs et les nuances au pli d'étoffes sombres. Mais toujours elle prend soin de faire flamber la vie aux carnations et aux muscles du visage et des mains.

VI. — Portraits et groupes de familles.

Les portraits de personnages en leur vivant réputés, que Frans Hals nous a laissés, arrêtent peu notre attention, en raison de leur célébrité. C'est le peintre seul qui la force. Que nous importe, sinon en deux ou trois occasions, la ressemblance plus ou moins authentique de ses portraits ? Il n'y a guère d'exception que pour le *Descartes* du musée du Louvre, l'*Amiral de Ruyter*, de la collection du comte Spencer, à Althorp, la petite figure du *Docteur Tulp* (galerie Six), qu'il est amusant de comparer au même Tulp de la *Leçon d'anatomie*. Pour le reste, ce sont des magistrats, des philanthropes, des professeurs, des officiers de milices bourgeoises dont les noms conservés ne nous importent guère, puis *un Amiral* inconnu (musée de l'Ermitage), un prédicateur, etc. Nous ne savons d'eux pas grand'chose, et à peine davantage du plus intéressant de ses modèles, de lui-même.

Mais que d'incertitudes! On a été porté à retrouver son image un peu partout, dans son œuvre et au dehors. N'a-t-on pas considéré, comme le représentant entouré de ses élèves, un mauvais tableau du peintre Michel Sweerts (qu'on donnait alors à Job Berckeyde), et qu'on peut voir toujours au musée de Harlem? Une inscription manuscrite, au dos de la toile, désigne comme personnages assis autour de la grande table de travail les deux Berckeyde, et Pieter Molijn, et Dirk van Delen, et Dirk Hals, et Herman Hals, Frans Hals le jeune, Reynier Hals, Johannes et Claes Hals, tandis que le maître eût fait accueil à un visiteur de marque, Philips Wouwerman! Bien des raisons donnent à penser que cette indication est toute fantaisiste : ces peintres, très divers d'âge, n'ont pu être les élèves de Hals tous en même temps, et quelle inattendue façon de rendre hommage au génie du maître, de ne le montrer que de dos, saluant un rival illustre!

Avec plus de hâte encore, on le reconnaissait, sans s'appuyer cette fois d'aucun semblant de document dans le double *Portrait d'un homme et d'une femme*, que conserve le musée d'Amsterdam. Puis, dans une figure à mi-corps de la collection Spencer, dans une autre figure à mi-corps de l'Ermitage, et ainsi de suite. Du moins possède-t-on la certitude que, dans les *Officiers et sous-officiers du corps des archers de Saint-Georges*, de 1639, il s'est, en compagnie de son confrère Cornelis Simonsz. van der Schalcken, représenté au coin supérieur gauche du tableau. D'autre part, il existe de lui un petit portrait, dont une réplique



LE FUMEUR.

(Collection Schloss.)

médiocre se voit au musée de Harlem, tandis que l'original serait conservé, selon M. Bredius, dans l'ancienne collection Kircheim, de Paris ; selon M. Hofstede de Groot, à Paris aussi, chez M. Jules Porgès. Il nous montre un homme au regard net et énergique dans une physionomie ravagée, les yeux fortement cernés, les joues et le front creusés de grands sillons ; le nez busqué ouvre de larges narines frémissantes, par-dessus une moustache sèche et courte et des lèvres sensuellement fortes. Une barbiche à poils rares termine en pointe sur le col blanc un peu froissé, cette figure à la fois douloureuse et fière, rêveuse et très volontaire, qu'encadrent, couvrant les oreilles, d'épais cheveux noirs, et que surmonte, négligemment posé de côté, un chapeau noir aux bords relevés et de forme assez haute. Surtout la bouche est curieuse et offre une expression singulière de gourmandise charnelle ardente et déçue, de tristesse et d'ironie tempérée.

Frans Hals a composé ses portraits dans les attitudes les plus variées et les plus simples. Ses personnages sont vus à mi-corps ou jusqu'aux genoux ; très peu se présentent en pied, de grandeur nature ; d'autres, comme le sien propre, sont presque des miniatures. De face, de trois quarts, de profil, ils portent les apparences de la gravité, de la bonne humeur, du laisser-aller, de la grosse gaîté, de la franchise ou de l'humour; ils révèlent un monde familier de sentiments aisés et quotidiens. Les uns sont de mise élégante et recherchée, et le peintre avec complaisance en détaille les minuties voulues, étoffes brodées, passementeries, dentelles, soies,

bijoux et pierreries ; d'autres ont revêtu négligemment un costume banal dont l'artiste anime, sans insistance, par quelques touches rapides et sommaires, la qualité, la matière, dans leur simplicité, dans les plis et la commodité de leur usure.

Si l'on entreprenait de dresser le catalogue des portraits peints par Hals, il ne serait pas suffisant de parcourir les musées de Hollande, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de France, d'Autriche-Hongrie et de Russie. Après les collections publiques de Pétersbourg, de Buda-Pesth, de Vienne, de Bordeaux, de Paris, de Bruxelles, d'Anvers, de Londres, d'Édimbourg, de Hampton-Court, de Munich, de Dresde, de Cassel, de Francfort, de Schwerin, de Gotha, de Brunswick et de Berlin, de Rotterdam, de La Haye, de Harlem et d'Amsterdam, il faudrait passer dans de nombreuses galeries particulières, entre autres à Buckingham-Palace, chez le duc de Devonshire, visiter les collections Northbrook, Spencer, Warde, en Angleterre ; Six, à Amsterdam ; d'Arenberg, à Bruxelles ; Gustave de Rothschild, J. Porgès, Ad. Schloss à Paris, etc... Mais on se fera une idée suffisante de son œuvre si l'on connaît Harlem et Amsterdam, Berlin et l'Ermitage.

On n'oubliera pas que les plus anciens tableaux authentiques de Hals remontent à 1616. Parmi les portraits de date relativement reculée se remarquent, par conséquent, à Amsterdam, le *Portrait de Nicolaes Hasselaer, major de la ville*, et celui de *Geertruijt van Erp, sa femme*, antérieurs tous deux à 1620. En effet, en 1620, cette dernière

mourut, âgée de vingt-quatre ans, et les tableaux nous montrent des personnages à qui l'on eût, à défaut de la précision de renseignements biographiques, donné d'instinct vingt-cinq ans tout au plus.

Nicolaes Hasselaer, en buste, le coude au bras d'un fauteuil et la main posée sur une canne, tourne, d'un brusque mouvement, la tête vers le spectateur. Toute vie est impartie par l'impromptu savant de la touche aux chairs du visage, et il semble que le modèle ait été à son insu instantanément saisi, plutôt qu'il ne reste figé dans une pose apprêtée. Ce visage s'accentue de tout ce qui s'y offre, dans les creux, les sillons, de traces d'ardeurs épuisées et de fiertés ferventes, comme si on les eût surprises, vivement, avant que se fût recomposé le masque volontaire et obligé. La chevelure emmêlée sur le front et sur les tempes, un souffle léger la soulève au-dessus de l'oreille; les sourcils sont brouillés, les yeux cernés, le regard un peu trouble; des plis, qui ont amolli les chairs pourtant chaudes encore et rosées, glissent aux lèvres qu'ils adoucissent, tandis que, de place en place, des mèches folles jouent au front en une ombre épaissie. Le pinceau hardiment a creusé aux manches et aux manchettes, a vaguement indiqué au coude gauche et effleuré de pâles luminosités les ombres de plus en plus noires du fond.

Geertruijt van Erp, presque de face, plus que lui est posée. Son corsage est, selon la mode du temps, tout broché de fleurs. On ne la voit qu'en buste. La jeune femme heureuse et pensive a admis en son ajustement toute la

coquetterie possible : de belles manches brodées avec des crevés, une large fraise empesée bien raide d'où descendent en pendeloques sur la poitrine des dentelles légères, et, en bordure à l'ample masse de sa chevelure noire très tirée, la guipure dentelée d'une coiffe qui l'auréole. Le haut et frais visage à peine se teinte dans sa matité calme de quelques rougeurs ; aux sourcils, le noir est profond comme aux cheveux; des bruns d'ambre ardent allument les prunelles; les fortes lèvres se marquent bien rouges, rehaussées d'un trait de blanc lumineux.

A Berlin, un portrait de même genre, mais plus récent (1629), séduit encore davantage. La mode a heureusement évolué. Le col large et tombant, tout bordé de guipures riches, remplace la fraise rigide; la robe d'étoffe sombre, toujours brochée, est moins théâtrale, plus souple; une coiffe, de forme analogue, met cependant, autour de l'épaisseur des beaux cheveux châtains, une plus coquette grâce. Le visage aussi est plus éclairé par la douceur d'une pensée qui en affine la bonté, mêlée d'une pointe d'ironie tendre en éveil. Le coup de pinceau, moins soigneux ou plutôt moins méticuleux dans le détail, prend une allure libre et vigoureuse, sans rien perdre de sa justesse précise. Le traitement des mains, où Hals a toujours excellé, est ici prodigieusement souple, solide et expressif. C'est une œuvre de maîtrise et de pleine maturité.

La conception est moins large en des portraits plus rapprochés du début, ceux de 1616, qui appartiennent au musée de Cassel. A La Haye, les *Portraits de Jacob Pie-*

tersz. Olycan et *de sa femme, Aletta Hanemans,* datés l'un et l'autre de 1625, sont encore, principalement le dernier, d'une évidente sécheresse. Le visage est peint très ouvert, en pleine probité. La voilà, cette jeune femme de dix-neuf ans, vieillie sous ce bonnet absurde, engoncée dans la fraise énorme, raide et bête et dans ce dur corsage tout orné d'or, se relevant en pointe par-devant l'abdomen sur sa jupe rose-groseille. Elle est là qui étale toutes ses parures, la grosse chaîne d'or à la ceinture, la pendeloque de perles, l'anneau à l'index de la main droite, et les dentelles de ses manchettes, son bracelet, la richesse d'appara des gants que tient une belle main nue.

A cette époque, la facture de Hals n'est pas emportée. Dans le *Portrait d'Olycan*, aux reliefs sobres du modelé, dans la tranquillité de l'attitude, dans le détail scruté de toute la figure, la vie est concentrée. Le fond est d'un gris uniforme, dégradé à peine de quelques taches à la hauteur de l'oreille, auprès de l'écusson familial suspendu, avec l'inscription : *Ætat. suæ 29. A° 1625.* Il porte un ample costume noir, qui laisse à découvert les manches couleur réséda que traversent horizontalement des soutaches noires. La triple collerette, ou fraise légère, s'ébouriffe et forme comme des couronnes superposées de corolles d'œillets blancs ouverts et un peu froissés. Une double pendeloque de batiste à guipures en descend jusqu'au milieu de la poitrine. La vivacité d'un regard droit et sérieux anime le portrait entier, dans ce visage sobrement marqué de bistre, de rose rehaussés de noirs profonds et, par endroits, de

blancs subtilement insinués. La chevelure bien rangée et calme, la moustache drue, la barbiche fournie et peignée, la matière merveilleuse d'une oreille légère et dure, d'un dessin si personnel, et, comme toujours, la forte beauté des deux mains, tout est d'un grand peintre déjà, très vigoureux et très savant.

Nous assistons à l'éclosion d'une personnalité fougueuse ; jusqu'alors l'étude scrupuleuse du petit accident bridait sa main, bien que, dans ce genre, il eût accompli des prodiges de vérité précise et de chaleureuse netteté. Il faudrait qu'on se souvînt de l'extraordinaire petit *Portrait d'homme* de la collection Jules Porgès, du précieux *Portrait de vieille femme* de la collection Ad. Schloss, des petits portraits du musée de Berlin (1627 et 1629), du *Portrait* enfin, à Amsterdam, *de l'Écossais John Barclay*, plus insoucieusement brossé, plus brusque, plus verveux, et, par parties, selon un procédé qui deviendra cher à Hals, tout juste indiqué.

D'un tableau de cette espèce, que le musée Boymans, à Rotterdam, possédait, mais qui fut détruit dans un incendie en 1864 (il en conserve une copie insuffisante), Bürger s'est écrié : « Quel bijou que le petit Frans Hals !... » et, rappelant les « vaillants portraits en pied, comme celui du musée de Brunswick, peinture étrange et grandiose, comparable aux chefs-d'œuvre de Rembrandt, de Velasquez et de Titien », il s'émerveillait : « Cet artiste fougueux qui couvrait en un jour une toile immense, le voici portraitiste en miniature. »



Cliché Hanfstaengl.

L'ENFANT ET LA NOURRICE (1635).
(Musée de Berlin.)

Déjà il a tenté des voies bien opposées et plus larges. Le portrait grandeur nature n'arrête en rien sa hardiesse, nous l'avons vu. M. Ad. Schloss possède un *Portrait* (dont la gravure, datée de 1626, est signée J. van de Velde) *de Michael Middelhoven, pasteur de Voorschoten.*

En 1616, il avait donné son premier grand groupe, le *Banquet des officiers du corps des archers de Saint-Georges* ; en 1627, il en donna deux autres, et, en même temps, ce *Portrait d'un couple* qui, dans les ventes Jan Six (1702), van Winter et Six van Hillegom (1851) passa, comme longtemps, dans la suite, au catalogue du musée d'Amsterdam, pour être le portrait du peintre et de sa femme.

Dans un vaste parc, au pied d'un arbre, dont le tronc est illuminé d'un instant de soleil, tous deux, l'homme et la femme, sont assis sur un banc de gazon. Lui, en noir avec un grand chapeau, heureux de l'heure et de son loisir, s'abandonne et sourit d'aise. Il porte moustache et barbiche, et ses lèvres sont entr'ouvertes, presque chantantes. Les plis de son vêtement sont marqués par l'habitude et le bien-être. Il glisse sa main droite gantée de blanc dans son pourpoint ; sa femme lui a familièrement posé la sienne sur l'épaule ; elle est en robe très élégante, jupe noire, corsage puce, avec la fraise énorme, et porte sur des cheveux très tirés et plats un petit bonnet blanc orné d'un ruban rose. Derrière, le ciel s'étend, le parc est immense ; une vasque de fontaine est surmontée d'une statue ; à droite, une construction avec perron de marbre

blanc, dans le goût de la Renaissance italienne ; des paons étalent leurs queues ; deux couples seigneuriaux dans le lointain se promènent ; et, au delà, c'est la plaine coupée de bosquets de verdure et d'architectures. Les personnages, bien hollandais par le type, par le costume, sont placés, sans doute en vertu de quelque engouement du siècle, au milieu d'une perspective de jardins et de bâtiments à la mode florentine ou romaine. Le paysage est inattendu dans l'œuvre d'un des peintres les plus exclusivement de son pays, et qui n'en sortit jamais.

Il ajustait de singulière et d'agréable façon à sa facture serrée et détaillée une manière déjà plus large, qui devint bientôt la marque de son style. Le *Portrait de Nicolas van Beresteijn*, sobre dans les noirs du vêtement, vigoureux et chaud dans la carnation du visage et des mains, l'a libéré des dernières entraves. Le *Portrait de la femme de Berèsteijn* est plus analytique et plus sec. Dans le *Groupe de famille*, comme les deux précédents acquis en 1885, pour le musée du Louvre, de l'hospice (*hopje*) fondé à Harlem par Beresteijn, les deux tendances se mêlent, se heurtent plutôt qu'elles ne s'équilibrent. Les deux époux s'y retrouvent, plus âgés à peine, et entourés de leurs six enfants, que gardent et amusent deux servantes, sous les arbres joyeux d'un jardin. Et tous ces visages, et toutes ces figures, saisies en de brèves attitudes fortuites et essentielles, respirent un plaisir vraiment paisible, vraiment pur, dans cet ensemble merveilleusement combiné de formes et de couleurs. Les parents se sourient l'un à

l'autre, pleins de confiance tranquille et de contentement. La masse sombre de leurs costumes compose à peine, tant il est ménagé avec habileté, un contraste avec le bariolé joyeux qui éclate aux vêtements des bonnes et des enfants. Les petits rient, jouent et s'élancent, se réfugient au bras d'une nourrice satisfaite, lèvent les bras vers celle qui chante et qui s'accompagne en claquant des doigts. Et l'homme, à l'air jovial et tendre, la femme fière et heureuse, les enfants ravis ont aux joues des couleurs saines et vivent d'une vie ardente. Que la main de l'artiste se soit divertie à définir dans leur précision nombre de menus objets de parure, cela ne déroute ni n'arrête l'attention captive de l'ensemble ; pas plus que la grâce précieuse avec laquelle elle a su former, aux doigts d'une fillette, pour l'offrir aux parents, un délicat bouquet de renoncules, ou, aux doigts de l'enfant en rose, réunir un souci et une églantine, ou parsemer enfin l'herbe des corolles dessinées avec perfection de coquelicots, de nielles, de silènes, de pensées, de bugranes, d'aquilées, de stellaires, de pâquerettes, de liserons et de trèfles, tandis qu'un chèvrefeuille grimpe aux branches d'un cerisier et que, avec l'allure d'un symbole, le rameau d'un olivier apparaît au centre du tableau.

Sans tenir compte du *Groupe de famille* de Munich qui fut longtemps à tort attribué à Frans Hals, il en est deux qu'on peut rapprocher du groupe du Louvre. L'un est composé de cinq personnages, rangés côte à côte toujours sous les arbres d'un parc, dont la perspective de pelouses et

d'eaux s'étend à perte de vue vers la droite; il fait partie de la collection célèbre de M. le colonel Warde. L'autre longtemps conservé chez lord Talbot, au château de Malahide, en Irlande, a été récemment acheté pour 29 000 livres sterling, par la National Gallery, de Londres. Il est partiellement repeint, dit-on; pourtant il demeure, après la *Famille Beresteijn*, œuvre de la plus haute importance. De même que dans *le Couple* d'Amsterdam et surtout dans le groupe appartenant au colonel Warde, les personnages y sont singulièrement poussés, tassés les uns sur les autres, dans un coin de la toile, devant un rideau épais et sombre de grands buissons et d'arbres; les claires notes des visages, des mains, des cols et des bonnets s'en détachent avec une vigueur de contraste très puissant, peut-être trop aisé, et à coup sûr monotone, malgré le soin que prend Hals d'interrompre soudain ce fond sur un vaste et calme paysage mouvementé par le passage au ciel de grands nuages qui se bousculent. Cette fois tous les personnages ne s'enlèvent pas sur le fond uniforme; les derniers vers la gauche ont débordé sur l'espace plus ouvert, mais derrière leurs têtes les nuages et le ciel sont peints dans une gamme bistre et obscure. La plaine, les prairies sont immenses, et, accident unique dans l'œuvre du maître, on y aperçoit deux vaches tachetées au pâturage.

Le chef-d'œuvre, à Berlin, de Frans Hals, le plus singulier peut-être de ses tableaux, date de 1635. Le peintre des êtres plantureux, des bons vivants dont l'âge mûr

s'épanouit de santé et de satisfaction facile, nous place sous les yeux, comme allusion à un bonheur familial plus sain, un tout petit enfant que tient sur les bras sa nourrice. Selon la coutume, l'enfant, habillé avec un apparat éclatant, porte les mêmes falbalas qu'une dame de qualité. Les ramages serrés et emmêlés de sa robe aux plis raides, évasée vers le bas, le busc redressé du corsage, l'entrelacs des dentelles aux manchettes, au-devant de la poitrine, au col et au bonnet, sont reproduits si finement, imités si exactement, peints et dessinés d'un doigté si léger et si précis que nul des peintres illustres aux siècles précédents, Memling, Van der Weyden, van Eyck, ni les miniaturistes de France, n'en aurait pu décrire les arabesques compliquées et ingénieuses avec une plus fine minutie. Malgré tout elles conservent, dans l'ensemble du tableau, leur importance secondaire, quoique produites, malicieusement, sous une lumière éclatante.

La tête jolie, déjà espiègle, de cet enfantelet d'un an, qui regarde avec un sourire amusé le spectateur ; la grosse tête bonasse de la nourrice paysanne, avec son nez épais et ses grosses lèvres, voilà, en résumé, le sujet. Elle porte un bonnet fin, un col assez commun et, de sa main charnue, modelée en toute vigueur, elle montre à son nourrisson une pomme. Lui, appuyé d'une main à son cou, tandis que l'autre toute menue, frêle et déjà ferme, repose devant lui simplement, il ne regarde en réalité ni la femme ni la beauté du fruit offert : c'est le peintre qui, en travaillant, attire et captive son attention curieuse.

Mais Hals n'a pas abandonné sa manière fine, plus aiguë peut-être, plus exiguë surtout. Il se délecte par de petits morceaux du labeur plus soutenu que ses grandes toiles exigent. On peut signaler ainsi le *Portrait de jeune homme* du musée de Bordeaux, celui de Hampton-Court, celui de La Haye, qui montre une physionomie goguenarde, visage brossé avec une verve solide, où les roses, les blancs, le noir du poil et des yeux — seules couleurs employées — modèlent fortement. Il reviendra toujours, à intervalles plus rares cependant, à cette facture à la fois hâtive et étroite. De 1640 environ doit être la jolie et vivante figure d'homme assis, tourné vers la droite, face au spectateur, joyau de la collection précieuse et peu connue de M. Ad. Schloss. Quelques coups de pinceau plus ou moins accentués, voilà un effet surprenant d'intensité plastique obtenu avec franchise, une valeur d'expression inouïe, due à des moyens si simples !

De la plus grande manière est, à Rotterdam, musée Boymans, le *portrait d'homme*, debout, grandeur nature, visible jusqu'aux genoux. Quelque temps Hals affectionna ces fonds gris, un peu pâles, où le modèle tout de suite, et son habillement, et le flot de sa chevelure très en saillie, et son visage enfin où des rehauts de la couleur mettent un accent énergique, apparaît en un relief plus puissant. Dans le *portrait de Lucas De Clercq* (Amsterdam), d'une teinte légère sur ce fond uniforme, l'ombre du corps se profile délicat, bien qu'il se montre, visage gras, rond, avec la barbiche en pointe et la netteté lucide de son regard, un



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE MARTJE VOOGT CLAESDR. (1639).
(Musée d'Amsterdam.)

peu lourdaud sous la lumière chaude et égale. Ici nulle virtuosité ne s'attarde au rendu des étoffes. D'où provient à de telles œuvres la vie qui y palpite, infuse?

Feijntje van Steenkiste, femme de Lucas de Clercq, les deux mains d'une sécheresse tendre croisées sur ses gants blancs, le visage froid et osseux, est debout devant le même fond; à Harlem, on le retrouve au *Portrait de M. Nicolaes Van der Meer, bourgmestre de la ville* (Ætat. suæ 56, A° 1631) et au *Portrait de Cornelia Vooght, sa femme* (Ætat. suæ 53, A° 1631). Dans ce dernier principalement, le ton général est plus argenté, un peu blanchâtre, en même temps plus lumineux que d'ordinaire ; mais le travail est, aux mains, à la tête, soigneux infiniment, comme, aux yeux, aux narines, aux lèvres, il est spirituel.

Le *Portrait de Martje Voogt Claesdr., femme de Pieter Jacobsz Olycan* et sœur de la précédente, date de 1639 ; elle était âgée de soixante-deux ans. On trouve dans les linéaments et l'expression du visage, dans les particularités de la pose et du vêtement des rapports d'habitude qui sont des caractéristiques observées par l'artiste chez les membres de la même famille. L'attitude est, à peu de chose près, identique; le regard, le sourire offrent d'admirables analogies. Tout au plus découvrira-t-on quelque chose d'un peu inquiet, d'un peu souffreteux dans le visage de la première, plus d'assurance chez la seconde ; mais toutes deux ont une expression commune de bonté fine et d'esprit tendre.

Si peu de brio apparent, tant de réelle profondeur, dans

quels tableaux de Hals retrouve-t-on à coup sûr cette double séduction ? Son modèle, il l'a compris, il l'a admiré, avec respect. Sans songer à découvrir en lui des motifs où sa virtuosité coutumière s'exercerait, il a cherché simplement à pénétrer, à rendre le caractère. Il ne l'a pas interprété d'emblée brillamment et vivement, il l'a étudié avec une grande application, une longue patience. Le fond gris, avec quelques noirs à peine et de vagues éclairements par endroits, reçoit aussi l'ombre du fauteuil rouge où la dame, le bras gauche accoudé, s'est assise. Entre la robe discrètement étoffée et tendue, avec sa rangée au corsage de petits boutons dorés, et le sain visage aux rides intelligentes et bonnes, fait de touches précises, calmes, légères, de rose, de blanc, de bistre à peine, la fraise éclate très claire, illuminant au front, aux yeux riants avec complaisance, les points remarquables et expressifs. Dans le sérieux des traits et du regard peu de rêve a persisté, seulement une indulgence délicate et persuasive. L'ombre portée de la coiffe et du menton à la large surface du col, de biais et vers la droite, un anneau au doigt de la main posée au bord de l'accoudoir, dans l'autre un gros livre doré sur tranche et à fermoirs d'argent, point d'autres détails. Amoureusement l'expressive signification du portrait s'est tapie en la douceur du menton de cette vieille femme, en la douceur de son cou, où joue une ombre charmeuse.

Égaux en facture solide, plus largement brossés, mais moins complètement significatifs, la *Vieille Femme incon-*



OFFICIERS ET SOUS-OFFICIERS DU CORPS DES ARCHERS DE SAINT-GEORGES (1639).
(Musée de Harlem.)

nue, de l'Institut Staedel, à Francfort-sur-le-Mein, et, là encore, l'altier *Portrait d'un homme inconnu*.

Le *René Descartes*, du Louvre, en qui nous aimons, mieux qu'au portrait par Sébastien Bourdon, trouver l'image un peu aigre et souffrante du philosophe sans cesse inquiet et déçu, est, pour cette raison, attachant, mais néanmoins il est très secondaire en importance dans l'œuvre du maître. La facture en est, relativement, bousculée, singulièrement expéditive, d'une réalisation plus hasardée que méditée et sûre. Plus complet, plus satisfaisant, dans ce genre, le *Jean Hoornebeek, professeur à Leyde* (musée de Bruxelles). L'effigie est d'aspect tout aussi instantanée, par l'absence de détails insistants, par l'emploi de moyens à la fois vigoureux et elliptiques.

A Bruxelles encore, originalité dans l'œuvre de Hals, à peu près à la façon qu'adopteront Metsu et Mieris, un tableau de genre, le petit *Portrait en pied de Willem van Heythuyzen*. Il est représenté assis, cravache aux mains, sur une chaise dont, en se balançant, il a soulevé les deux pieds de devant. Le mur de la chambre, fond gris, s'interrompt où dans un cadre noir apparaît, avec des tons bistres, un paysage peint. Un rideau verdâtre le cache en partie, puis retombe vers la table recouverte d'un tapis vert-mousse, où repose un livre très gros. Tourné vers le spectateur, Heythuyzen se berce nonchalamment ; il a un chapeau à larges bords qui laisse le front découvert; les yeux sont grands ouverts, les paupières rougies un peu, et la barbe grisonnante termine par sa pointe le fin visage.

L'oreille est dessinée nettement, les joues sont faites à retroussis rouges assez crus relevés de blanc vrai et de chair mate. Costume luxueux, col à dentelles, ample manteau, ceinture large, et, à la culotte, paillettes légères d'or jaune descendant au blanc des chausses, aux fortes bottes froncées d'un cuir jaune très souple, avec de gros éperons en étoiles.

Plus jeune de peu d'années (1635), le même personnage, en noir costume broché de grandes fleurs, avec la fraise, des manchettes longues et toujours le grand chapeau sur son front découvert, s'était fait portraiturer superbement debout, la droite posée sur la garde d'une épée (galerie Liechtenstein, Vienne).

De ce caractère imposant, glorieux et fastueux, la collection Wallace, à Londres, conserve cette merveille : *Portrait d'un gentilhomme riant.* Nulle part, la somptuosité du vêtement, manches larges à broderies et à crevés, que terminent des manchettes de dentelles finement entrelacées, justaucorps et ample ceinture soyeuse, fraise énorme de guipure à jour, chapeau fièrement relevé sur les côtés, ne para avec une plus orgueilleuse recherche une tête jeune de cavalier ouverte au bonheur de vivre, avec son net regard riant, les traits régulièrement beaux de son visage, et cette moustache de gai conquérant. Quant au détail des modelés dans ce visage noble et hardi, à l'envol de l'ondoyante et frémissante chevelure autour de l'oreille élégante, c'est, aussi bien d'invention que de précision exacte, un étonnant chef-d'œuvre. Il n'est pas dans Van Dyck, il n'est pas dans



Cliché Hanfstaengl.

HILLE BOBBE AU HIBOU (1650).
(Musée de Berlin.)

Velasquez, de jeune seigneur d'un sang royal campé avec une superbe plus aisée, plus vaillante et plus certaine.

L'expansion est moins joyeuse, mais autant de grandeur se reconnaît au magnifique *Portrait d'homme*, plus âgé, debout dans son vêtement noir qu'il drape à la ceinture, chapeau sur la tête, main droite du revers appuyée à la hanche, qui se trouve à la Corporation Gallery d'Édimbourg. Un *Portrait de femme*, assez particulier, lui fait pendant. Elle est, comme lui, montrée jusqu'aux genoux; elle porte de vastes manches, tient un éventail dans les mains; une triple guimpe légère et transparente, qu'un nœud de ruban ferme sur la gorge, lui environne le cou et lui recouvre de ses plis droits les épaules; elle a enfin, sur de belles boucles blondes ondulées à la Sévigné, une sorte de serre-tête noir finissant en pointe, qui presse le haut du front.

Un jeune homme inconnu, à Dresde, tête couverte et cheveux tombants, fait montre, avec les aiguillettes dont son buste est constellé, d'autant de goût raffiné dans l'ajustement que le *gentilhomme riant*; mais son visage est moins pur, les traits sont épais, grossiers presque. Un autre *Portrait d'homme*, au Zwinger aussi, non moins élégant, est peint avec plus de désinvolture, en touches plus larges sans doute, plus hardies, mais aussi plus sommaires.

La puissance n'est pas toujours moins efficace, lorsque la facture devient plus sommaire. Une fougue plus mouvementée s'y traduit, qui désormais ne tiendra compte que de ce qui est propre à dénoncer, dans leur personnalité, les

physionomies. Le fier et rieur *Amiral* de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, dans son riche pourpoint et dans sa cuirasse, avec ses cheveux portés débordants comme on portait à Versailles la perruque, devant le fond de paysage montre sa face noble, large et hardie, pleine de bonhomie et de rudesse. Cette manière est accentuée encore dans l'*Amiral de Ruyter*, de la collection Spencer, dans le *Portrait d'un homme de trente-cinq à quarante ans*, du musée de Cassel, dans deux portraits, l'un d'*un Jeune homme*, l'autre d'*un Homme d'âge mûr*, à grande chevelure noire, dans le *Portrait d'homme*, assez jeune, très gros, face de bon vivant, accoudé négligemment à sa chaise et portant sur ses cheveux emmêlés un chapeau de forme haute, au musée de l'Ermitage, dans le *Portrait d'homme* et le *Portrait de femme* de la National Gallery de Londres, dans le *Portrait de femme* de la collection de Rothschild, à Paris, et enfin dans le *Portrait d'un jeune seigneur hollandais*, au musée royal d'Anvers.

Le petit nombre de portraits dont on peut, avec certitude, fixer la création aux années extrêmes de la production du peintre, vont jusqu'à paraître, à première vue, bâclés parfois, tant ils sont fougueux et elliptiques. Ils s'en tiennent, le plus souvent, à ce qui ne saurait être passé sous silence et ne s'embarrassent plus d'aucun surcroît détaillé; s'ils n'étaient si amples et si décoratifs, si significatifs et si émouvants, on ne consentirait à y voir que de rudimentaires ébauches. Ils semblent ne renfermer que des indications; tout y est suggéré cepen-



Cliché Hanfstaengl.

LE CAVALIER RIANT.
(Collection Wallace.)

dant avec la plus définitive puissance, et rien ne manque.

Le *Portrait de Willem Croes*, qui, à titre de prêt du comte Lyeden de Pallandt, puis de M. van Stolk, de Harlem, a longtemps séjourné au Mauritshuis, fait partie maintenant du fonds de la pinacothèque de Munich. Un homme grisonnant, en costume noir avec un col blanc largement étalé sur les épaules, se tient debout, le visage dressé vers le spectateur. Entre les doigts nus de la main gauche il tient un gant ; la droite est appuyée à la hanche. Et c'est, dans des superpositions de couleurs, noir, blanc, avec des gris, et des atteintes de carmin, de vert, de jaune et de bistre, un exemplaire admirable de ces toiles brossées d'instinct, dans une sûreté extraordinaire de l'œil et de la main; et les moyens du peintre, plus fractionnés, plus insistants, s'y confondent, tant en sont puissants le relief et la plastique, avec les moyens propres au sculpteur. Déjà, si l'on y regardait de trop près, quelques inexactitudes pourraient être relevées dans certaines proportions. A quoi bon s'arrêter à des vétilles? Les membres, le visage, les yeux sont doués d'une vie si constante et si abondante que l'illusion s'établit en maîtresse et qu'on s'arrête, convaincu et troublé.

Tout à fait de ses dernières œuvres, le *Portrait de Tijman Oosdorp* (1656), au musée de Berlin, et le *Portrait d'un homme, la tête couverte d'un chapeau à larges bords* (1660), au musée de Cassel, sont faits de la même manière, et conduisent à bien comprendre le métier rare et évocateur dont il usera dans l'œuvre terminale de sa longue

carrière, ce *Groupe de régents*, ce *Groupe de régentes* qu'il peindra en 1664. Dans *Tijman Oosdorp*, l'accent, les valeurs sont fermes, quoique les cheveux, le vêtement, surtout la main tout juste aperçue, restent vagues et sommaires; mais, dans le tableau de Cassel, tout vacille, tout semble agité, tremblant comme l'était sans doute la main vieille qui peignait, et néanmoins tout s'y lie, s'y recompose, tout agit, grâce au pouvoir inexplicable d'une force d'expression étrange, complète et évidente. Et l'on voit ces lèvres qui s'ouvrent pour sourire, comme sourient ces grands yeux malicieux et ces joues creusées de sillons gras; et l'on voit, de ce chapeau si bizarrement planté sur le côté de la tête, s'échapper les mèches des cheveux qui se collent au front moite, et l'on sent l'ampleur aisée de ce vêtement noir, et le poids de cette main tombante, le poignet posé sur le dossier d'une chaise. Plus rien n'est défini de la ligne ni même de la couleur; mais dans les creux, dans les saillies, qui accueillent ou qui repoussent, taches éclaboussées de vives couleurs, l'assaut des ombres ou de la lumière, quelle clairvoyance magistrale, que de subtilité prodigieuse et efficace!

VII. — Groupes de corporations. Tableaux de régents.

En dépit de la sévérité, ou, pour mieux dire, de la jovialité renfermée, intime et égoïste qui caractérise la vie des riches et orgueilleux protestants de Hollande, les hommes, en public si rigoureux sur les bonnes mœurs, recherchaient



Cliché Hanfstaengl.

GROUPE DE FAMILLE.
(Galerie Nationale, Londres.)

néanmoins, hors de chez eux, des plaisirs libres et bruyants. Le prétexte en était simple et facile. Comment se mieux délasser des soucis et des fatigues du négoce ou des magistratures qu'en s'organisant en sociétés patriotiques de soldats volontaires, à cette époque si troublée où les Provinces Unies avaient encore à repousser l'invasion des grandes puissances, de l'Espagne refoulée et tenue en respect, de l'Angleterre et de la France? Les exercices de tir avaient de tous temps été en grand honneur; dans chaque ville s'étaient constitués des corps d'archers francs, d'arbalétriers, de coulevriniers, et leur importance était réelle, car ils contribuèrent efficacement à la défense des villes et du territoire. On y trouvait, en outre, l'occasion de s'affubler, pour marquer les honneurs et les grades, d'insignes bariolés et voyants, de parader en cortèges, chargés de chamarrures, dans un déploiement somptueux d'armes, d'étendards, d'écharpes, et enfin de s'offrir annuellement des banquets à l'occasion de la fête patronale, à Harlem, de Saint-Georges ou de Saint-Adrien.

Mais ces gardes civiques, dans les circonstances sérieuses où la paix du pays était réellement menacée, ne se faisaient plus représenter autour de la table des festins; on les voit qui délibèrent entre eux sur quelque point de discipline militaire ou de tactique, ou bien, les armes à la main, ils se disposent, avec une sereine gravité, à quitter leurs foyers pour le combat.

D'autres fois, au lieu de se livrer à des enthousiasmes guerriers, ils emploient leur activité à préparer pacifique-

ment d'oiseuses discussions métaphysiques ou littéraires qu'ils développent avec pompe dans leurs chambres de rhétorique. Certains se complaisaient à consacrer des portions notables parfois de leur opulence à la création d'œuvres de bienfaisance, orphelinats, hospices, dont ils se chargeaient d'administrer en commun le budget. Ils apportaient toute leur attention à ces soins, et ils géraient ces fondations pies avec une conscience si parfaite qu'un grand nombre de leurs établissements se sont jusqu'à nos jours perpétués, dans une existence très aisée.

De ces divers modes de la vie en commun, au XVIIe siècle, les peintres nous ont transmis l'image un peu monotone, invariable et inerte. A Amsterdam, une grande salle du musée ne suffit pas à contenir tous les tableaux de gardes civiques ou de régents et de régentes des œuvres de bienfaisance, quelques leçons d'anatomie encore, et autres tableaux similaires. Il en est qui datent de la première moitié du XVIe siècle, il en est du XVIIIe. Le mérite étrange et prestigieux de Frans Hals est d'avoir insufflé la vie à ces sortes de représentations figées de personnages qu'emplissent des prétentions de décorum, de bonne tenue, de préséance, et dont, par conséquent, il fallait éviter d'offusquer, par des figurations trop vives ou par une gradation trop marquée de l'importance hiérarchique, les sentiments de vanité personnelle.

Huit de ces groupes sont réunis à Harlem. Jouissance secrète et précieuse, se trouver, seul ou presque seul, dans le silence de cette salle claire dont les quatre murailles ne

portent que dix œuvres parmi les plus marquantes et les plus complètes de Frans Hals ! Quand on entre, devant soi, tout de suite est le plus ancien de ces repas de corporations, le *doelenstuck* de 1616 ; à droite, le groupe de 1633 entre les deux groupes de 1627 ; au mur de l'entrée, celui, plus vaste, de 1639, et, à gauche, avec les deux portraits de Nicolaes Van der Meer et de sa femme, le tableau des régents, de 1641, les régents et les régentes, de 1664.

A droite, une atmosphère de lumière et de joie, à gauche une atmosphère pesante et attristée. Tout le mystère de cet esprit et de cette volonté, mieux que partout, se dégage ici : dans sa jeunesse, il est épris de vie chatoyante, heureuse, riche ; il se rassérène dès le début de son âge mûr et s'assombrit à mesure que pèsent sur lui les années de déception et de lassitude. Un moment, il a songé à se ressaisir, à se diriger dans la voie nouvelle de la méditation et de la sagesse ; mais trop bien le captivent les apparences extérieures, il ne peut échapper à l'illusion, et devant elles, quand la pauvreté, l'âge, le découragement s'emparent des forces de son corps, son esprit se fait de plus en plus craintif, chagrin et douloureux.

Le tableau de 1616 n'est ni le plus clair ni le plus vibrant, mais les attitudes des convives placés autour d'une table que chargent les gibiers, les fruits, les vins, la gaîté de certaines teintes locales, la vivacité de couleurs des écharpes et des bannières rompent heureusement ce que produit d'effet un peu trop terne l'uniformité d'un fond

sombre et des habits généralement noirs. Une fenêtre s'ouvre au milieu du mur vers le ciel et des massifs d'arbres, dans l'ombre, et seul l'étendard à demi enroulé, qui en traverse de biais la largeur, éveille, de son chatoiement diapré, quelque joie, qui, par le détail des cols, des insignes en bandoulières mi-parties rouges et noires ou toutes dorées et des visages rieurs et des mains et de la nappe surtout où étincellent verres et vaisselles à reflets, soutient et anime l'ensemble. Dans une vaste salle les officiers, vers la fin du repas, causent jovialement, en des poses nonchalantes ou, par contraste. plus alertes et désinvoltes. Vers le centre, un des anciens, le couteau levé, et la main gauche sur une forte pièce de volaille, s'arrête à écouter les avis de son voisin immédiat. Passant derrière, le porte-étendard en justaucorps vert, tout jeune, la hampe sur l'épaule, tourne la tête vers eux. Tout à droite, trois personnages se tiennent debout, parmi lesquels un porte-étendard encore est remarquable pour son haut chapeau orné d'une grosse plume et d'une aigrette blanche. De-ci, de-là, l'éclat d'un pommeau d'épée, du fer des hallebardes posées au long d'un mur, ou bien, ailleurs, d'une large calvitie, ou d'une barbe rousse ou d'un de ces justaucorps couleur chamois que le peintre affectionne. Le paysage du fond, qui n'a pas grande importance, est du moins très juste et très soigné.

En 1627, *les Officiers du* même *corps des Archers de Saint-Georges*, au nombre de onze, présidés par le colonel Aernout Druijvesteijn, se sont réunis devant un fond quelconque de tentures drapées, établi par des gris divers qui,

vers la porte, à droite, se nuancent presque de blanc, et, à gauche, de lilas éteints, par l'intermédiaire des soies vives d'un drapeau. Les personnages sont montrés dans un laisser-aller d'attitudes plus libres. La joie est plus turbulente, les gestes plus spontanés ; une gaîté plus primesautière n'affecte plus ici le souci de se faire bien voir. Un bel officier vêtu de couleurs chamois et bleue, à demi tourné, au premier plan, vers le spectateur, renverse son verre vidé ; un autre, qui porte l'écharpe orange, presse au-dessus d'une assiette d'huîtres le jus d'un citron ; mais plusieurs, les plus âgés, les plus paisibles, assis à l'écart, devisent entre eux tranquillement, le verre à la main, ou écoutent le railleur récit que leur fait, debout devant eux, chapeau bas, l'étendard à l'épaule, un enseigne, cependant que ses deux collègues, immobiles et droits, se tiennent derrière les convives attablés. Du mouvement partout, on va, on vient, on cause sans règle ni ordre ; les joues sont enflammées, les cheveux se sont emmêlés, les regards flambent. Le motif de la composition n'a plus embarrassé le peintre, elle est plus franche, plus osée, plus originale. Le coloris en est très chaud ; les noirs, moins pleins et moins sourds, dominent moins, et le miroitement harmonieux de jaunes et d'ors, au centre, et la diaprure des écharpes bleues, oranges et blanches prennent une plus chantante valeur.

Même année 1627, le *Repas des officiers du corps des archers de Saint-Adrien, à l'occasion de leur départ de Harlem pour le siège de Hasselt et Mons, le 18 octo-*

bre 1622, sous les ordres du colonel et bourgmestre Willem Voogt. Deux grandes fenêtres donnent accès au grand jour; la couleur spontanée y est fraîche, et cependant l'éclat en est moins profond, la joie moins harmonieuse. L'action n'est point aussi complètement familière, le tumulte y paraît presque ordonné. Mais quelle assurance dans l'agencement neuf et savant des groupes, qui sont même équilibrés peut-être dans une symétrie trop insistante. Comme toujours, pris un à un, les portraits sont d'une profondeur de vérité surprenante et d'un mouvement de vie admirable. L'officier qui s'apprête à découper, selon un motif constant, et qui forme le centre du tableau, celui qui, penché, lui parle ont concentré l'attention, si bien qu'elle ne prend plus garde que c'est la nécessité de l'ordonnance cherchée par le peintre, non le hasard vrai du moment, qui a dû réunir et entasser les autres officiers.

Au groupe suivant, ce n'est plus autour d'un festin, mais délibérant sous les grands arbres d'un jardin, que nous sont montrés (1633) les *Officiers du corps de Saint-Adrien.* Vers le fond les bâtiments aperçus sous leurs toits rouges, l'allée d'ombre où deux hallebardiers montent leur garde, témoignent du talent de Hals en matière de paysage et de vaste perspective. Nul prétexte certain n'est visible à cette réunion inopinée, sinon qu'on entoure, plein d'affection respectueuse, le colonel, vieilli, qui s'est assis vers la gauche, à moins que ce ne soit, pour quelques-uns des plus jeunes, d'argumenter, autour de la table, à droite, et de convaincre selon ou contre les textes d'un livre ouvert



Cliché Hanfstaengl.

LES REGENTS DE L'HOPITAL-SAINTE-ÉLISABETH (1641).
(Musée de Harlem.)

dont l'un d'eux tourne à doigts lents les pages. Mais, cette fois, un souci commun, autre que le plaisir des agapes, lie entre eux les personnages : la pensée, chez tous présente, de l'importance et de l'existence même du corps; elle se manifeste par l'hommage muet apporté unanimement au chef, qui, grave et digne, le reçoit. Les fonctions, avec leur valeur relative, sont marquées avec soin. Le colonel porte une rouge écharpe largement étalée; les jeunes nouent les leurs avec élégance ; tandis que les anciens sont vêtus de noir, ils portent une recherche plus rare dans leur habillement; les soies, les linges, les dentelles chatoient. Dans le geste, dans l'action, le sens du groupement réside : on y surprend une confiance libre et robuste, une subordination amicale, de la discipline, une volonté très unie, en dépit de la diversité des types et des attitudes; ils définissent et précisent les caractères de chacun, sans porter atteinte aux liens d'estime, de déférence et de respect qui les joignent les uns aux autres. Le colonel, vieillard à barbiche têtue et au regard décidé, les mains posées l'une à la hanche et l'autre au pommeau de sa canne, est à la fois volontaire et indulgent; le tout jeune enseigne, imberbe et innocent, porte un visage orgueilleux et ahuri; au centre, le sceptique, peut-être un peu futile, détourne les yeux en souriant; l'homme de la foi inébranlable est assis au fond; au bord de la table, l'un réfléchit pondérément aux arguments que son voisin lui présente; un autre, croyant de la lettre et du livre, se montre obstiné, buté, et ne peut maîtriser son ricanement

quand on lui propose quelque nouveauté ; et, près de lui, à bout de dialectique, un impatient se débat à vaincre ce fol entêtement. Toute cette confusion ne dure et ne pèse, on le voit, qu'autant que le colonel, seul juge, n'aura pas pris la décision qui importe, et que les deux étendards n'auront pas déployé leurs riches couleurs soyeuses, comme signes souverains de son immuable autorité.

Une diffusion mobile des lumières s'épand aux objets et joyeusement en accuse les reliefs ; à un bout d'étendard que ramène en avant le premier officier, contre le cadre, à gauche, puis au front, au regard méditatif du colonel, au sourire du sceptique, aux cols, aux écharpes éclatantes de celui-ci et de tels autres, au visage plus pensif, au front, aux yeux, à la main démonstrative de l'argumentateur dernier, et, avec plus de mystère enfin, au regard malicieux, aux tempes obstinées de celui qui résiste, ainsi qu'à son livre.

La Compagnie maigre, longtemps conservée à l'hôtel de ville et à présent au musée d'Amsterdam, nous offre (1637) une série de treize gardes civiques qui, debout et, la plupart, en armes, entourent leur capitaine Reynier Reael et le lieutenant Cornelis Michielsz. Blaeuw, assis tous deux à gauche. La somptuosité orange de l'étendard, la préciosité des parures, y sont rendues avec un extrême soin, ainsi que les têtes soigneusement caractérisées. Mais, pas plus que chez De Keyser, moins que dans vander Helst la nécessité de leur groupement ne se montre à travers les valeurs coordonnées des expressions particulières. La

lumière qui de l'arrière-plan ou du mur tombe obliquement sur les visages, sur la soie blanche vivement éclairée de l'enseigne, et accentue quelques regards d'un peu d'éclat, crée, si l'on veut, un lien, mais dont la signification demeure dispersée et disparate. Presque tous les officiers sont vêtus de noir ; la mode abolit les nuances bariolées du vêtement, les gens distingués les ont déjà répudiées. Frans Hals, aidé de Pieter Codde, à qui sont dues plusieurs figures, surmonte la difficulté qui provient de cette circonstance, en dotant d'une fraîcheur spéciale le coloris.

1639 : *Officiers et sous-officiers du corps des archers de Saint-Georges*. La tonalité générale, qui ne s'est néanmoins pas obscurcie, s'aggrave. Des préoccupations de guerre hantent les esprits ; les puissances réformées sentent leur existence menacée ; le conflit s'acharne et se précipite vers la définitive solution qui n'interviendra pourtant que huit années plus tard, aux traités de Westphalie. Les visages, où nous retrouvons vieillis plusieurs des visages des groupes antérieurs, sont plus sérieux, plus pénétrés de la rigueur de leur tâche patriotique ; ils portent en eux quelque chose d'âpre et de farouche ; nul sourire indulgent ne tolérerait que quelqu'un à présent s'avisât de discuter. Seul, en avant, au centre, ce Michiel de Wael qui, jeune étourdi, au tableau de 1627, retournait si galamment, au banquet du corps, son verre vide, essaie peut-être de sourire, mais lui-même, mûri, on le sent ferme, et, s'il est prêt à affronter le péril des batailles, il n'en méconnaît et n'en nargue pas la gravité ; comme les

autres, il y songe sereinement. Sur deux lignes, dix-neuf officiers et sous-officiers ; par-devant les chefs et leur vieux colonel vénéré, Johann van Loo (le même au tableau de 1633), par l'âge appesanti, mais dont la hardiesse et l'empire sur soi-même et sur les autres n'ont pas fléchi. Ils portent, qui la canne du commandement, qui la pertuisane, tandis que, par derrière rangés, les subalternes tiennent à la main leurs hallebardes. Deux enseignes, hampes à l'épaule, gardent à demi roulées les couleurs de leurs étendards. Les soies ne chatoient plus; les dentelles, les plumes aux chapeaux n'éveillent plus la joie et n'accrochent plus insoucieusement des reflets de la lumière. Hals même, qui s'est placé dans un coin de sa toile, est sérieux et presque triste; de plus, comme le fait observer Burger, « il connaît la peinture de Rembrandt alors, et cette jeune concurrence sans doute l'a poussé à une couleur plus profonde, à une expression plus intime des physionomies, à un effet plus harmonieux et plus tranquille, tout en conservant la brusquerie énergique de l'exécution ».

Fromentin, dans *les Maîtres d'autrefois*, note que ce tableau marque à Harlem la fin de la période fleurie dans la peinture de Hals et « clôt assez lourdement la série » de ses grands tableaux corporatifs.

Deux années plus tard, il se retrouve, tout différent. La surprise est grande non de le voir se renouveler, mais de voir dans quel sens il s'est renouvelé. Ces *Régents de l'hôpital de Sainte-Élisabeth*, nous avons dit quelles curieuses analogies ils présentent, dans la conception, ajoutons : dans la

facture, avec une manière propre à Rembrandt. En tant que composition, le rapprochement avec les *Syndics des Drapiers* (qui ne paraîtront qu'en 1661) est frappant aussi bien qu'inexplicable. « Les relations des deux œuvres, dit encore Fromentin, sautent aux yeux. » Mais il ajoute : « Avec elles apparaît la différence des deux peintres : point de vue contraire, opposition des deux natures, force égale dans la pratique, supériorité de la main chez Hals, de l'esprit chez Rembrandt. »

Les têtes, d'un étonnant modelé, concentrent, dans leur clarté opposée au noir sombre de leurs chapeaux et des habits, la vie du tableau entier. Il n'y a plus, pour ainsi dire, de coloris : des oppositions, des valeurs contrastées, ravivées de blanc et de noir, disséminées avec science et d'un effet certain. Une vague carte géographique plaque au mur de teinte grisâtre et neutre des tons de bistre ; un livre, une écritoire sont placés sur le tapis de la table où reposent aussi les mains étendues ou ployées des quatre hommes assis ; debout un cinquième apparaît dans le ton chaud, à peine ambré, de l'atmosphère enfermée. Que l'artiste ait trouvé plaisir à plisser le linge des manches, à faire ressortir la musculature des mains, les saillies des visages, leurs modelés, à donner pleine valeur à leurs masses, une sagesse inattendue préside à la coordination de tous ces éléments, aux sacrifices consentis, aux choix calculés en vue d'un effet d'ensemble. Un moment d'attente, la réflexion suspend la pensée des régents ; ils ont à se prononcer sur une proposition, et l'avenir de l'institution

qu'ils gèrent dépend peut-être de l'avis qu'ils vont prendre. Ils s'interrogent, se sollicitent du regard, les uns anxieux, tel ou tel indécis, et ce dernier souriant déjà à la pensée qui en lui s'éclaire et l'illumine.

Outre les portraits que Frans Hals a peints après ce tableau de régents, soit dans les vingt dernières années de sa vie, et dont le dernier dont la date soit authentique : *l'Homme au chapeau à larges bords*, du musée de Cassel, remonte à 1660, on ne connaît de lui que deux œuvres, les plus singulières, les plus originales, les plus hallucinantes qui soient. Il avait, quand il les produisit, quatre-vingts ans et probablement davantage.

Dans la moins parfaite de ces deux œuvres suprêmes, dans les *Régents de l'hospice des vieillards*, il a, semble-t-il, établi à leur place, pour leur perspective, pour leur valeur, les localités lumineuses et intéressantes, les six visages tournés tous plus ou moins vers le dehors ; il en a soigné les physionomies, la ressemblance et l'expression ; les traits sont précis, les regards significatifs ; ils vivent, ils respirent, ils parlent. Puis, en bonne valeur aussi il a situé les mains qu'il a faites, avec ferveur, solidement personnelles et pathétiques. Enfin il a rejoint, ici avec aisance, ailleurs non sans peine, par la supercherie de quelques raccourcis aventureux, par des insistances de la brosse qui flotte en la confusion hasardée de manches amples et froncées, en figurant par une sorte de ruse fougueuse l'étoffé des sombres vêtements, rajustés grâce à la blancheur par contraste des cols et des manchettes dé-



Cliché Hermans.

JEUNE PÊCHEUR DES ENVIRONS DE HARLEM.
(Musée d'Anvers.)

braillée et troussée, toutes ces mains et ces visages, et il a de la sorte composé un ensemble inattendu et paradoxal, mais, au suprême degré, émouvant. Plein d'une conscience judicieuse et inventive, il comprenait combien il eût été maladroit de ne point charmer et retenir le regard si dans quelque partie de sa composition il devait être attiré spécialement. Les vêtements se perdent dans l'ombre, il les pouvait traiter d'un élan plus sommaire, à la condition de ne pas amener l'œil à scruter bien à fond ; des reliefs lumineux au bord des manches ont pour effet de le distraire ; les blancs distribués subtilement aux mains, aux visages détaillés avec la plus impérieuse fermeté, les longues chevelures épandues jusqu'aux épaules et parfois écoulées d'étranges et vastes chapeaux campés hardiment sur les fronts, le soin précieux qu'il a mis à terminer tel ou tel morceau particulier, choisi, avec maîtrise, à des intervalles calculés, le livre aux doigts du premier personnage à gauche, la manchette ébouriffée du troisième, la fraise et le plastron du personnage entrevu debout dans l'ombre du fond, le costume extraordinaire du régent assis tout à la droite, avec cette tache rouge unique et violente que fait, au bord du cadre, l'avancée de son genou, ce sont des subterfuges magnifiques et qui aveuglent sur les insuffisances. Les Régents apparaissent, certes, fantomatiques ; ce sont des êtres bizarres et puissants, ou, mieux peut-être, d'un impressionnisme assez particulier. Les yeux fatigués de la vieillesse, s'ils voyaient soudain six êtres réels réunis de même sorte, abaissant leurs paupières sur la brève vision

du plus fugitif instant, emporteraient un souvenir dont l'ensemble resterait brouillé, quoique précis et significatif dans ses parties essentielles et même dans un certain nombre de détails. C'est ainsi que Hals a peint, c'est ce qui nous déroute et nous captive.

La simplicité de cette méthode d'exécution et de composition ressort plus évidente et plus puissante dans le groupe des *Régentes de l'hospice des vieillards*. Les mêmes réserves, les mêmes subtilités, les mêmes hardiesses s'y font sans un heurt, sans une hésitation. Lequel des tableaux fut le premier achevé ? Ou bien les *Régents* constituent une tentative dont les résultats furent appliqués avec un succès plus complet dans les *Régentes* ; ou bien la main plus sûre quand il peignit les *Régentes* trembla et, si l'on ose dire, chevrota quand elle se mit aux *Régents*. Ceux-ci, c'est l'œuvre de recherches, de tâtonnements, attachante même par ses défauts et ses défaillances ; celles-là constituent de cette manière l'œuvre absolue et parfaite.

Les noirs n'ont jamais été plus profonds, ou à reflets, par places, plus chatoyants ; jamais les blancs éperdus, les gris délicats et lumineux n'ont vibré avec plus d'éclat. Pas une œuvre qui, au XVIIe siècle, exprime, avec une justesse aussi adéquate, l'âme étrange de vieilles femmes, d'une compassion attendrie presque douloureuse, d'une volonté étroite, d'une bonté sèche et mesquine, d'une soumission paisible à un monde inexorable de préjugés. Au fond assombri de la salle où elles se tiennent, on entrevoit au mur un neutre paysage peint dans le goût italien.



Cliché Neurdein.

LA BOHÉMIENNE.
(Musée du Louvre.)

Les visages maigres ont des pommettes saillantes, avec des taches rouge-brique, avec des meurtrissures qu'y ont creusées la vie et leur pensée fixe de pitié. Les mains tremblent et dorment, posées sur les genoux ou au bord de la table. Une seule, qui n'a pas abdiqué encore son orgueil ancien de coquette surannée, tient un éventail fermé et des gants; toutes sont volontaires et têtues. Au doigt, avec ostentation, elles portent l'anneau nuptial. Les deux plus jeunes ont les tempes prises dans le serre-tête noir en pointe sur le front, des cols à nœuds élégants, et aux oreilles des pendeloques en métal; les trois autres ont la coiffe blanche et des cols sans apprêt. A gauche la première, réfléchie et rêveuse, pose la main sur les clés ; la seconde compatit à l'énoncé de malheurs dont elle s'épouvante et s'étonne ; la troisième a l'âme plus légère ; celle qui, à droite, est debout, toute bouleversée et les joues toutes rouges, pleurerait, si elle ne savait superflu de tenter de fléchir avec de la sentimentalité la rigueur traditionnelle de la dernière, la plus forte en raison, implacable et froide comme les règlements contenus, sans doute, dans le gros livre qu'elle a mis à sa portée, sur la table.

Ce qui se trouve en ce chef-d'œuvre d'un ordre si particulier, nul ne le peut deviner s'il n'en a pas subi le prestige surprenant. Une méthode, ici intuitive, a suggéré de ne pas tout exprimer, du moins directement, mais de laisser l'imagination en suspens, pour suppléer à ce qui manque. Ainsi une ferveur s'émeut et opère sans qu'on le veuille, sans qu'on le sache. A cet égard, le travail des mains,

divers, précieux et ferme dans ses élisions même, tient du prodige. Les articulations, la peau ridée, sèche, toute l'ossature sont construites dans leur mouvement propre ; on y perçoit comme une fièvre moite; le résultat ainsi obtenu ne peut se comprendre ; le dessin a tremblé, la couleur s'étale avec d'improbables rehauts ; mais tout palpite, tout vit ; l'analyse seule reste en défaut.

VIII. — Les élèves et les disciples de Frans Hals. Son influence.

L'influence de Frans Hals, pendant la plus grande partie de sa vie, a été considérable ; elle s'est exercée souvent d'une façon involontaire et indirecte.

Les élèves qui se sont succédé dans son atelier ont été très nombreux : tout d'abord ce furent les membres de sa famille ; son frère Dirk Hals, né, ou du moins baptisé, à Harlem, le 19 mars 1591, plus jeune, par conséquent, de sept à onze ans, fut, comme nous l'avons vu, tenu en grande considération, tant dans les milieux bourgeois des chambres de rhétorique et des gardes civiques que parmi les membres de la gilde de Saint-Luc, où il exerça, à plusieurs reprises, diverses dignités. Ses tableaux, rares à présent, étaient recherchés par la société riche du temps ; ils représentent, la plupart, des réunions galantes autour de tables chargées de victuailles, sous les arbres d'un grand parc, des *festins champêtres*, comme on les intitule au Louvre, à la National Gallery, au musée d'Amsterdam. Ils



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE WILLEM CROES.
(Pinacothèque de Munich.)

sont amusants, pimpants, documents très précieux sur les mœurs et les costumes de l'époque. On lui attribue à Harlem, outre un petit portrait sur cuivre assez insignifiant, un panneau signé et daté de 1630, une *femme jouant de la flûte*; assise auprès d'une table couverte d'un tapis vert, elle porte, regardant vers le spectateur, le léger instrument vers ses lèvres; elle est vêtue d'une robe délicieusement jaune, et son tablier, et sa guimpe, et sa coiffe rejetée en arrière s'allument de blancs délicats et nuancés. L'attitude est dessinée fine et élégante; un bout de pied dans la babouche tendue est d'une charmante grâce. Il semble que Dirk n'ait jamais quitté Harlem; il y mourut en 1656.

On ne sait de la vie des fils de Frans Hals que fort peu de chose, et on ne connaît d'eux qu'un petit nombre d'œuvres dont l'authenticité soit prouvée. L'aîné, Herman Hals (1611-1669) fit ce qu'on appelait des *Conversations*, c'est-à-dire des groupes de personnages distingués, représentés dans des conversations galantes. Il s'en trouve, qui sont incontestées, à Hermannstadt, en Transylvanie, et dans la collection Weber, de Hambourg. M. Hofstede de Groot a prêté au musée de Harlem un tableau, le *Buveur*, qu'il lui attribue : c'est une tête apparue sur fond de panneau brun verni, avec une pipe passée au ruban de son bonnet rouge, la bouche entr'ouverte et portant à la main un grand pot à bière, — une sorte de Brouwer trop calme et sans ampleur.

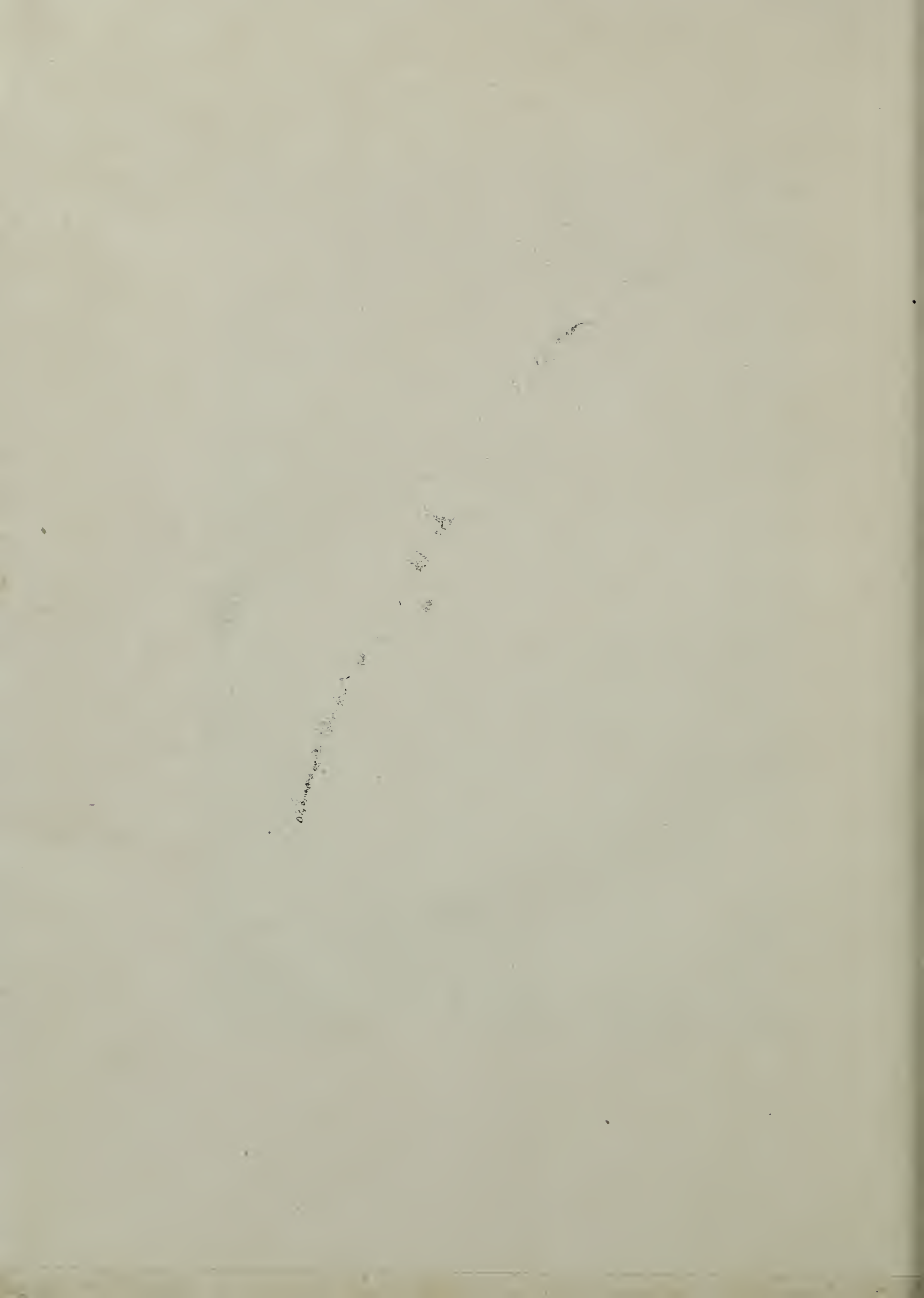
Au musée de Dresde, à Frans Hals le jeune appartient,

tout au moins en participation, *Hille Bobbe et le Fumeur*. Il fut, de son vivant, le plus célèbre des fils du maître; il jouit de beaucoup d'autorité dans la gilde; son style, dans le portrait, se rapprochait infiniment du style paternel; il excellait aussi dans la nature morte. Parfois il fait songer à Ostade : sur le sol (au musée de Harlem) et jusqu'au pied d'un puits, sont amoncelés divers légumes, choux, navets, oignons; des paniers s'entassent, la table en est envahie, et voici, par une barrière qui s'ouvre, au fond, un homme d'aspect campagnard qui apparaît tranquillement. — Tableaux encore à Schwerin, à Bruxelles.

Jan, ou Johannes, Hals (mort après 1650) est le plus sage, le plus contenu, mais aussi le plus froid. Reynier, né en 1627, est sec, sans agrément ni grande délicatesse. Le plus personnel et le plus intéressant est Claes (Nicolaes) Hals, de 1628, qui a, au musée de Harlem, un délicieux et séduisant paysage de la grande rue de sa ville natale, et c'est en lui qu'on voit, le plus souvent, l'auteur d'un très beau petit tableau du Mauritshuis : une *Jeune Femme lisant*. Elle est en robe simple et rustique, dans un intérieur nu éclairé par une fenêtre haute, assise sur une chaise et accoudée à un guéridon. Sur les genoux un livre d'images est placé, elle les regarde avec attention et médite. Dans les plis profonds de son tablier bleu, sur son poignet, sur le front, sur la blancheur fripée de son bonnet, les jeux et les reflets de la lumière vont et viennent, s'approfondissent et passent. La pâte est belle, le dessin est riche, sûr; déjà on en rapprocherait la facture



LES RÉGENTS DE L'HOSPICE DES VIEILLARDS (1664).
(Musée de Harlem.)



de celle de Frans Hals, si, même, averti par un portrait signé en toutes lettres qui se trouve dans une galerie allemande, on n'en était à se demander, tant la ressemblance est profonde, si certains tableaux donnés au père ne seraient pas, en réalité, de ce fils.

L'influence de Frans Hals a été longtemps durable. Entre tous ceux sur qui elle eut quelque pouvoir, c'est peut-être sur le portraitiste Johannes Cornelisz Verspronck (1597-1662) qu'elle s'est exercée avec l'évidence formelle la plus directe. On ne connaît de lui que des portraits et des groupes. Souvent ils répètent des poses et des mouvements choisis par le maître ; à Harlem, un *Portrait de femme* va jusqu'à faire songer au *Portrait de jeune femme* du musée de Berlin ; en général, ses tableaux sont froids et manquent de vivacité plutôt que de relief ; il en est de même pour les *Régentes de la maison du Saint-Esprit*, qui datent de 1642.

Jan Miense Molenaer, né vers 1600, mort en 1668, représentait des intérieurs de paysans, des scènes de la vie rustique, des scènes familières, dans une gamme assez claire, avec une verve spirituelle et de l'animation. On a longtemps attribué à Dirk Hals un de ses meilleurs morceaux, la *Jeune femme au clavecin*, du musée d'Amsterdam ; mais le plus souvent, comme, à La Haye, sa série des *Cinq sens*, ils font songer, avec une sécheresse plus apprêtée, moins de naturel et moins de vivacité spontanée, à certains Ostade, à certains Brouwer.

Judith Leyster qui, en 1639, devint la femme de Molenaer,

a autant de sobriété dans le dessin et dans la couleur ; elle est plus expressive et se caractérise par une plus sûre personnalité. Cependant ses ouvrages, loués par les contemporains, étaient ignorés, avant que, très récemment, on ne les eût enfin distingués de certaines œuvres de fantaisie de Frans Hals. Le *Joyeux Buveur*, qui regarde en riant qui le regarde et montre à bras tendus un pot à bière bleu, a été acheté par le musée d'Amsterdam, en 1890, à Paris, comme étant un Frans Hals. Certes il n'a point de celui-ci la large facture, il est moins fondu de ton, mais il est d'une vigueur d'expression significative.

Les deux plus illustres élèves de Frans Hals, Adriaen Brouwer, Adriaen van Ostade, ne peuvent être étudiés en quelques mots ; ce sont de grands artistes, dont les Pays-Bas peuvent s'enorgueillir, et dont la personnalité ne dépend pas tout entière des enseignements qu'ils ont reçus dans l'atelier de leur maître. Ils en ont retiré le meilleur fruit, puisque, sans imiter, ils ont compris, et transformé pour assimiler. Ensemble et différemment, ils ont initié à des voies nouvelles, et s'ils ont, comme beaucoup de leurs devanciers, traité des sujets familiers, des sujets de mœurs joyeuses et faciles, des sujets rustiques, ils y ont introduit leur puissance d'observation vraie et sincère, l'abondance de leur belle humeur, une largeur du faire qu'ils tenaient de Hals et qu'ils ont su transmettre aux meilleurs de leurs disciples. De Brouwer, qui sut conquérir l'estime et l'admiration du grand Rubens, descend l'ingénieux et mouvementé Joost Craesbeek, à propos



LES RÉGENTES DE L'HOSPICE DES VIEILLARDS (1664).
(Musée de Harlem.)

duquel Burger établit un rapprochement, trop, à notre gré, spécieux, entre l'homme au grand chapeau qu'on voit, au Louvre, dans un de ses tableaux et l'homme dans le portrait d'un couple, de Hals, à Amsterdam.

Craesbeek n'est pas le seul qui, ami de Brouwer, fut formé par lui. Jan Steen et David Téniers puisèrent chez lui le souffle enthousiaste, la vérité familière et souriante, qui proviennent de Frans Hals. La plupart des peintres de mœurs, de genre et de cabaret sont marqués de la salutaire empreinte. D'Adriaen van Ostade furent élèves et son frère Isack van Ostade, et Cornelis Bega et Dusart. Ter Borch vint à Harlem étudier Hals. Pieter Codde, à Amsterdam, l'a secondé et l'a imité.

Durant près de deux siècles, le nom, l'œuvre, la leçon de Hals furent ensevelis dans la nuit de l'oubli. La mièvrerie empruntée du XVIII[e] siècle ne pouvait goûter le charme trop robuste de cet art sain et puissant. Ensuite, la réaction classique et vertueuse, sortie de l'exemple et de l'enseignement de Louis David, propagée durant son long exil dans les Pays-Bas, ne s'attacha qu'à la recherche d'une correction artificielle et glacée; l'âge du romantisme dédaigna, dans son enthousiasme littéraire, la réalité à ses yeux répugnante, et il ne fallut pas moins que la découverte du paysage faite, vers le milieu du XIX[e] siècle, par quelques artistes français qu'avaient devancés en Angleterre Turner et surtout Constable, pour remettre enfin en honneur l'art véridique et merveilleux de la Hollande. Les premiers, Ruisdael et Hobbema furent regardés, reconnus, exaltés.

Les réalistes bientôt se réclamèrent de l'exemple de Frans Hals, ce qui d'ailleurs, dans les *Maîtres d'autrefois*, est taxé par Fromentin de prétention exorbitante. Cependant, on s'accoutumait à regarder ce qu'on avait quotidiennement devant les yeux, à peindre ce qu'on connaissait par attachement et par habitude, et on trouvait chez les vieux hollandais une préoccupation identique, qu'il fût question de la nature et des sites familiers aussi bien que des scènes de la vie intime ou des portraits. Ainsi Hals recouvra définitivement sa gloire, rentra en possession de cette longue et féconde influence que la spontanéité géniale de son art doit à jamais lui assurer. Courbet fut son disciple et son émule; puis ce furent Manet, Monet, et, diversement, mais impérieusement, les plus délicats, les plus raffinés des impressionnistes, Whistler, Fantin-Latour, les réalistes proprement dits comme Th. Ribot ou Roll. En Belgique, la même influence s'exerce en même temps sur Charles Degroux, sur Louis Dubois, sur Alfred Stevens et les « modernistes », et, en Hollande enfin, sur tous les peintres actuellement sortis de l'école de M. Israëls ou des frères Maris. Elle a fécondé tout l'art contemporain.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

5636-08. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

DATE DUE

MAR 2 3 1998

MAR 1 9 1998

MAR 3 0 2002

MAR 2 6 2004

MAR 2 6 2004

NOV 2 9 2004

DEC 0 7 2004

JAN 2 8 2010

JAN 1 6 2010

DEMCO 38-297

